HANDBOUND
AT THE

UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

8114

I
B3

Deutsche
National-Litteratur

Deutsche

National-Litteratur

Historisch kritische Ausgabe

Unter Mitwirkung

von

Dr. Arnold, Dr. G. Baake, Prof. Dr. K. Bartsch, Prof. Dr. K. Bechstein, Prof. Dr. O. Behaghel, Prof. Dr. Birlinger, Prof. Dr. H. Blümner, Dr. F. Bobertag, Dr. K. Borberger, Dr. W. Creizenach, Dr. Joh. Crüger, Prof. Dr. H. Düntzer Prof. Dr. A. Frey, T. Fulda, Prof. Dr. L. Geiger, Dr. K. Hamel, Dr. E. Henrici, Dr. M. Koch, Prof. Dr. H. Lambel, Dr. K. Frhr. v. Liliencron, Dr. G. Milchsack Prof. Dr. J. Minor, Dr. F. Muncker, Dr. P. Merrlich, Dr. H. Oesterley, Prof. Dr. H. Palm Prof. Dr. P. Piper, Dr. H. Pröhle, Dr. Adolf Rosenberg, Prof. Dr. A. Sauer, Prof. Dr. K. J. Schröer, K. Steiner, Prof. Dr. A. Stern, Prof. Dr. F. Vetter, Dr. C. Wendeler, Dr. Ch. Zolling u. a.

herausgegeben

von

Joseph Kürschner

---

163. Band

Erste Abteilung

Geschichte der deutschen Litteratur I

Stuttgart

Union Deutsche Verlagsgesellschaft

à H
29g

Geschichte der deutschen Litteratur

Erster Teil

Von den ersten Anfängen bis zum Ausgang des Mittelalters

Von

Dr. **Wolfgang Golther**

38390
1911 97.

Stuttgart
Union Deutsche Verlagsgesellschaft

Alle Rechte vorbehalten

Druck von B. G. Teubner in Leipzig

Vorwort.

Die vorliegende Geschichte der altdeutschen Litteratur von ihren ersten Anfängen bis zur Schwelle der neuen Zeit, oder besser bis zu dem Punkte, wo die Anschauungen und Gedanken des Mittelalters noch nachwirken, bis zur Wende des 15./16. Jahrhunderts hat einer zwiefachen Aufgabe nachzukommen: sie soll zusammenfassen, was die einzelnen Bände (I—XIV) von Kürschners Deutscher National-Litteratur gesondert behandelten; sie giebt den Hintergrund, auf dem die Einzelerscheinung sich abhebt, die ja nur als Teil einer großen Gesamtentwicklung im Zusammenhang recht verstanden werden kann. Die Rücksicht auf die einzelnen Bände der Deutschen National-Litteratur mußte natürlich in erster Linie diese Schrift bestimmen. Manches, was dort ausführlicher berichtet worden war, durfte hier kürzer dargestellt werden; dagegen waren die Seiten, welche im Rahmen der einzelnen Bände nicht genügend hervortraten, in helleres Licht zu rücken. So hatte ich die Arbeit der verschiedenen Herausgeber zu ergänzen und einen gleichmäßigen Überblick über die Gesamtheit der litterarischen Werke anzustreben. Dann aber war auch das Material noch

einmal durchzugehen und auf Grund neuer Arbeiten, welche bei der Ausgabe der betreffenden Bände noch nicht erschienen waren, zu berichtigen. Bei allem Anschluß an den Plan der Deutschen National-Litteratur war aber doch das Buch auch so einzurichten, daß es etwas Fertiges und Einheitliches für sich allein bildet, eine lesbare und leicht verständliche Litteraturgeschichte. Im Texte suchte ich thunlichste Kürze; eingehendere Beweisführung, Polemik oder nur ausführlichere Angabe mehrerer auseinandergehender Ansichten durfte wohl füglich wegbleiben. Die Entscheidung für eine Theorie schien durchaus geboten, um den der Fachlitteratur fern stehenden Leser nicht zu verwirren; bei besonders wichtigen Fällen genügten ein paar Worte, um den hypothetischen Charakter der vorgetragenen Behauptungen und das Vorhandensein anderer Ansichten anzudeuten. Die Beigabe von bibliographischen Notizen in Anmerkungen unter dem Texte war kaum zu umgehen. Doch habe ich diese Bibliographie aufs Allernotwendigste beschränkt und faßte einzig und allein die nächsten praktischen Bedürfnisse ins Auge. Die Verweisung auf die Deutsche National-Litteratur mußte zuerst stehen. Namentlich bei den Bänden, die Piper bearbeitete, ist aber damit zugleich der Ort bezeichnet, wo sich sehr fleißige, fast allzureichlich bemessene bibliographische Zusammenstellungen vorfinden. Die Verweisung auf Kögels althochdeutsche und Vogts mittelhochdeutsche Litteraturgeschichte (in Pauls Grundriß der germanischen Philologie, Band II, 1. Abteilung) bezweckt ebenfalls, für weitere Orientierung einen sicheren und bequemen Weg zu zeigen. Durch eine solche gleichsam mittelbare Bibliographie hoffte ich praktische Bedürfnisse zu befriedigen und zugleich das vorliegende Buch entlasten zu können. Außerdem sind bei allen Hauptwerken die neuesten oder die wichtigsten Ausgaben genannt. Das Hauptbestreben der Litteraturangaben geht also dahin, dem Leser die Stelle zu nennen, von welcher aus eine genaue Orientierung rasch und sicher ermöglicht wird. Eine Ausnahme von diesen Grundsätzen des Citierens habe ich nur gemacht, wenn wichtige neue Erscheinungen nachzutragen waren oder wenn im Texte eine besondere Ansicht vertreten wurde, auf deren nähere Begründung das Citat verweist. Im Texte konnte die neueste Litteratur, soweit sie mir bekannt und zugänglich war, bis zum Ablieferungstermin des druckfertigen Manuskripts (7. 7. 91) Verwertung finden. Was von wichtigen Veröffentlichungen mir später

und während der Korrektur zugeht, kann nur hin und wieder in den Anmerkungen [durch eckige Klammern kenntlich gemacht] berücksichtigt werden. Für die althochdeutsche Zeit ist noch das eben erscheinende große Werk von J. Kelle, Geschichte der deutschen Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Mitte des elften Jahrhunderts, Berlin 1892 hier nachzutragen.

Aus der Lehre Konrad Hofmanns erwuchs mir der Gedanke, die altfranzösische Litteratur, soweit sie in die mittelhochdeutsche überging, für sich allein zu behandeln. Dieses Verfahren ist wohl zu rechtfertigen. Bei so schönen Sagengebilden, wie z. B. Tristan und Perceval, ist doch mit einigen Worten auf deren Ursprung einzugehen Dann aber muß auch das französische Dichterwerk, in dem die Sage zur Blüte gedieh, nach Gebühr gewürdigt werden. Meines Erachtens kann das nur im Zusammenhang geschehen. Der Leser bekommt z. B. keinen rechten Begriff von Crestien von Troyes, wenn dieser nur im Vorübergehen bei Hartmann und Wolfram erwähnt wird. Er gewinnt keinen Maßstab, um dem Franzosen und Deutschen je das Seine zu geben. Überdies wird die Darstellung der mittelhochdeutschen Litteratur in unleidlicher Weise fortwährend unterbrochen. Dem Übelstande ist leicht abzuhelfen, wenn ein einleitender Abschnitt die französische Litteratur gesondert vorführt. Hier ist auf den Ursprung der Sagenstoffe und auf die Bedeutung der einzelnen Dichter einzugehen, deren Charakteristik klar hervortreten muß. Damit aber gewinnen wir die natürliche Grundlage für die mittelhochdeutsche ritterlich-höfische Poesie, die nunmehr viel richtiger aufgefaßt werden wird.

Bei Behandlung der altfranzösischen Litteratur ging ich vielfach selbständig vor. Ebenso in dem Abschnitt über die Heldensage, der die Grundlage fürs Verständnis der mittelhochdeutschen Heldendichtung zu bilden hat. Diese beiden Versuche, die altfranzösische Litteratur und die Heldensage, sollen dazu dienen, das Verhältnis der mittelhochdeutschen Dichter zu ihren Stoffen und Vorlagen klar und bestimmt vor Augen zu führen, damit kein Zweifel bleibe über das Maß der Selbständigkeit, welches dem deutschen Dichter bei Aufnahme und Umbildung einer bereits fertigen Geistesschöpfung eigentümlich zukommt.

Auf drei Grundpfeilern ruht der Bau altdeutscher Poesie, auf altdeutscher Heldensage, auf heimischem altererbtem Gute und

daneben zum größeren Teil auf Erzeugnissen, die aus der Fremde geholt wurden, auf altfranzösischer Dichtung und auf der allgemeinen lateinischen, insbesondere theologischen Litteratur des Mittelalters. Gern hätte ich ihr auch einen besonderen einleitenden Abschnitt gewidmet, der in ihren Hauptströmungen die Anschauungen und Ideen kennzeichnet, welche aus ihr in die deutsche geistliche Dichtung übergingen. Aber dazu mangelt mir die genügende Kenntnis. Die althochdeutsche Litteratur behandelt Kelle in Verbindung mit der Kultur- und Kirchengeschichte. Ich glaube, daß die Geschichte der altdeutschen Litteratur besonders für weitere Kreise namentlich dadurch neu und fruchtbringend geschildert werden kann, wenn man ihre Grundlagen hervorrückt und sie aus ihnen organisch herauswachsen läßt, wogegen das Bild unklar bleibt, so lange nur gelegentlich auf fremde Strömungen hingewiesen wird, mit denen sie bei ihrem Laufe in Berührung kam. Denn im Mittelalter ist ja eben die jeweilige Aufnahme und Auffassung der Überlieferung des Dichters vornehmstes Werk, weshalb eine Beschreibung dieser Grundlagen und Quellen von großer Wichtigkeit ist.

Von Abkürzungen merke: Z. f. d. A., A. f. d. A. = Zeitschrift, Anzeiger für deutsches Altertum; Z. f. d. Ph., Z. f. r. Ph. = Zeitschrift für deutsche, romanische Philologie; P. B. B. = Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Litteratur herausg. von Paul und Braune.

Wolfgang Golther.

Die Urzeit.

Von einer deutschen Dichtung dürfen wir von der Zeit an reden, in welcher das deutsche Wesen auf geistigem Gebiete seine Sonderart entwickelte, durch die sich die eigentlich deutschen Stämme (die Hoch- und Niederdeutschen auf dem Festlande) von den übrigen germanischen unterscheiden. Natürlich besteht ein enger Zusammenhang zwischen dem deutschen Wesen insbesondere und dem germanischen überhaupt. Jenes ruht auf germanischer Grundlage, und ebenso wie die deutsche Sprache ungeachtet ihrer Sonderentwicklung in der Hauptsache den übrigen germanischen gleich ist, so ragt auch die Äußerung des germanischen Geistes mit unverkennbarer Deutlichkeit in die ältesten Erzeugnisse des eigentlich deutschen herein. Die erste Aufgabe der Litteraturgeschichte ist, einen Blick auf die den deutschen vorausliegenden germanischen Verhältnisse zu werfen und zu bestimmen, inwieweit die dort erkennbaren Erscheinungen auch bei unseren Vorfahren noch nachwirken.

Das germanische Volk gehört dem indogermanischen Stamme an; gleichwie seine Sprache in der indogermanischen Grundsprache, d. h. derjenigen Einheit, welche über allen einzelnen indogermanischen Sprachen stand, aufgeht, so nimmt es auch Anteil an den geistigen Eigenschaften, die wir als allen Indogermanen gemeinsam betrachten müssen. Diese zeigen sich in einem durchsichtig schönen Götterglauben, der die Naturerscheinungen im Bilde zu erfassen strebte, in den Einrichtungen des Rechtes, beruhend in der Hauptsache auf der Entwicklung staatlicher Gemeinschaft aus der Sippe, der Familie. Kultus- und Staatsleben sind zum Teil ungeschieden. Auf einfache Grundzüge indogermanischer Dichtung darf mit Sicherheit

geschlossen werden. In der hymnischen Poesie, die chorisch war, vereinten sich Dichtkunst, Tonkunst und Tanzkunst; sie schließt sich dem Kultus an, Götterlieder feiern die hehren Lichtgestalten, die der Mythus geschaffen hatte; Heldenlieder priesen das Andenken der edeln und großen Männer; dem täglichen Leben dienten Liebeslieder, Spottlieder, Hochzeits- und Totengesänge. Zauberformeln heilkräftigen Inhaltes waren in der ältesten Zeit gegen allerlei Schäden im Gebrauch. Verhältnismäßig am treusten spiegelt sich die Dichtung der Indogermanen in den ältesten Gesängen des indischen Volkes, im Rigveda [1]) wieder. Doch muß bereits hier sehr viel in Abzug gebracht werden, das der indischen Sonderentwicklung angehört und nicht in die arische Urzeit zurückgetragen werden darf.

Die Germanen zerfallen in zwei große Gruppen, eine östliche und eine westliche. Nach den Sitzen, welche sie zur Zeit des Tacitus inne haben, zählen zu der östlichen und nördlichen Gruppe, die sprachlich unter sich enger verwandt sind, die wandilischen oder gotischen Völker (Goten, Wandalen, Rugier, Heruler, Gepiden, Skiren, Burgunden) und die nordischen (Norweger, Schweden, Dänen); zu den Westgermanen gehören die vielen andern festländischen Stämme, welche wahrscheinlich wegen gemeinsamer Kulthandlungen als Ingväonen am Meer, Istväonen am Rhein, Erminonen im Binnenland zusammengefaßt werden. Die sog. Wanderungszeit bringt Neugestaltungen mit sich, viele von den früheren kleinen Stämmen verschwinden, indem sie sich mit andern zu Bünden zusammenthun und nach diesen genannt werden. Im 6. Jahrhundert ist die deutsche Länderkarte in der Gestalt, wie sie auch heute noch aussieht, im wesentlichen festgestellt. Es sind ausschließlich Westgermanen, einige wenige hereingesprengte ostgermanische Trümmer kommen gar nicht als irgendwie wesentliche Bestandteile in Betracht; wir finden als die niederdeutschen Stämme die Franken am Niederrhein, die Friesen und die Sachsen, vornehmlich im heutigen Westfalen sitzend; dann als hochdeutsch die Franken in den heutigen fränkischen Landstrichen am Rhein (mittel- und rheinfränkisch) und Main (ostfränkisch), die Hessen und Thüringer; den hier aufgezählten mitteldeutschen Stämmen schließen sich im

1) Vgl. A. Kaegi, der Rigveda, die älteste Litteratur der Inder. 2. Aufl. 1881. Über die Kultur der Indogermanen vgl. O. Schrader, Sprachvergleichung und Urgeschichte. 2. Aufl. 1890 und Bradke, über Methode und Ergebnisse der arischen Altertumswissenschaft. 1890.

Süden die oberdeutschen Bayern und Alemannen an. Die Ostgermanen hatten weite Wegstrecken zurückzulegen, von der Ostsee bis zum Schwarzen Meer herab und dann weit hinein ins imperium romanum, wo sie als vorgeschobene Posten nach kurzer, oft glänzender Laufbahn dem Untergang anheimfielen.

Ehe wir einen Blick auf die geistige Kultur und Dichtung der Germanen werfen, wie sie für die den engeren deutschen Verhältnissen vorausliegende Zeit zu erschließen ist, muß auf einen tiefgreifenden Vorgang auf sprachlichem Gebiet hingewiesen werden, da er bestimmend ist für die Schöpfung der germanischen Sprache und damit auch für die Ausdrucksmittel der Dichtung. In vorgeschichtlicher Zeit, d. h. vor dem Auftreten der Germanen in der Weltgeschichte, von dem uns die klassischen Autoren Bericht erstatten, hatte die germanische Sprache eine Umgestaltung durchgemacht, in welcher ihr Unterschied von der indogermanischen Grundsprache bedingt ist. Weniger wichtig in Bezug auf die Sprache als dichterisches Ausdrucksmittel ist die Lautverschiebung, jener regelmäßige Wechsel in den dentalen, gutturalen und labialen Konsonanten, welchen die germanischen Wörter gegenüber denjenigen der verwandten Sprachen zeigen, als vielmehr die neue germanische Betonungsweise. Der indogermanische Accent war frei, d. h. er konnte jede Silbe des Wortes, gleichviel ob Wurzel oder Suffix, treffen. Der germanische Accent verlegt aber den Ton auf die Anfangssilbe, welche meistens auch die Wurzelsilbe ist; die Ableitungs- und Endungssuffixe werden dementsprechend nebentonig oder tonlos. Auf der germanischen Betonungsweise beruht auch eine neue Metrik und vor allem der Anlautsreim oder Stabreim. Die beim Sprechen stets hervorgehobenen Wortanfänge wurden nach dem gleichen Anlaut zusammengestellt. Stabreim in den Anfangssilben ist die charakteristische, germanische Dichtart. Der Stabreim war auch bei der Ausbildung der reichen alten Dichtersprache vornehmlich maßgebend, indem sie natürlich auf die Auslese eines beträchtlichen Vorrates von Wörtern, deren Anfangssilben durch Stabreim mit einander gebunden waren, bedacht zu sein hatte. Der reich entwickelte, altgermanische epische Stil ist auch noch für die altdeutsche Litteratur von bedeutender Wirkung geworden.

Die Dichtung eines Volkes hängt aufs engste mit seiner geistigen Kultur zusammen. Die germanische Urzeit läßt mehrfach erkennen, wie auf der indogermanischen Grundlage sich die

neuen, eigenartig germanischen Merkmale entwickelt haben. Was den Götterkultus[1]) anlangt, so verehrten die Germanen ursprünglich den indogermanischen Himmelsgott Tiwaz (Ζεύς, aind. Dyâus); seine Gemahlin wurde nur attributiv als frija d. h. die Liebe, Freundin bezeichnet. Aus dem Tiwaz in bestimmten Eigenschaften erwuchsen zuweilen besondere Göttergestalten, so der Donnerer, Donar (vergl. Jupiter tonans). Eine gemeingermanische Benennung göttlicher Wesen war ansîz (got. anseis, an. æsir; in Eigennamen wie Ansbert kehrt der Stamm auch deutsch wieder). Um Tiwaz scharten sich andere Götter, so besonders Wôdan. Der Name meint vielleicht den Herrn des Geistes und Gesanges (zur Wurzel vat, geistig erregen; vgl. lat. vates, altirisch faith der Sänger und Seher). Er verdrängte in den ersten Jahrhunderten nach Chr. sogar den Tiwaz von seinem Herrschersitze, dessen Kult auf den Suebenstamm beschränkt blieb. Die Schwaben nannten sich Ziuwarii, d. h. Ziumänner, Verehrer des Ziu. Bei den anderen Germanen, zuerst wohl in Niederdeutschland, wurde Wôdan der oberste Gott der Kultur und des Sieges. Von den rheinischen Ländern aus scheint sich seine Verehrung ausgebreitet zu haben, zum höchsten Ansehen gelangte er unter den Nordgermanen (altisl.-norweg. Oþen, altschwed. Oþan). Noch finden sich einige Götternamen, welche den einzelnen Stämmen zugehörten, aber ohne daß wir Aufschluß über deren Wesen erhalten. Neben diesen höheren, individuell gedachten Göttergestalten steht das ungezählte Heer der holden und unholden Wichte, der Geister, die, dem Menschen Freund oder Feind, in Haus und Hof, Wald und Flur, Wasser und Luft, Berg und Thal ihr Wesen treiben. Von dem Verkehr mit ihnen weiß gar manche trauliche Sagendichtung in älterer und neuerer Zeit zu melden. Diese Alben und Wichte gehören zu den auch in der christlichen Zeit nicht ausrottbaren Glaubensvorstellungen des gemeinen Mannes.

Noch immer wird darin gefehlt, daß man von der gemeingermanischen und damit auch von der deutschen Götterwelt mit Hilfe der norwegisch-isländischen Mythologie in der sogenannten Edda ein farbenreiches Bild entwirft. Selbst in der althochdeutschen Zeit sollen noch Spuren dieses Heidenglaubens ersichtlich sein, im Wesso-

1) Von den neuen wissenschaftlichen Darstellungen der deutschen Mythologie in ihrer Gesamtheit nenne ich hier Kauffmann, deutsche Myth. 1890 und Mogk in Pauls Grundriß der germ. Phil. I, 982 ff. [Vgl. nunmehr auch E. H. Meyer, Germanische Mythologie 1891, ein sehr reichhaltiges Lehrbuch.]

brunner Gebet und im Muspilli. Auf einem großartigen Hintergrund erhob sich nach der Ansicht vieler die deutsche Mythologie. Die Geschicke der Götter spielten sich ab zwischen der Weltschöpfung und dem Weltbrand, in hehrem Glanze erstand aus den Trümmern dieser ob ihrer Unvollkommenheit mit Göttern und Menschen und allen Geschöpfen dem Untergang geweihten Welt eine neue, schönere und bessere, entsühnte. In der That erzählen ja so die Quellen der Nordleute und es mochten sich bei ihnen, welche erst um drei oder vier Jahrhunderte später als die Südgermanen zum Christentum übertraten, die einst allen Germanen gemeinsamen heidnischen Vorstellungen auch ungetrübt erhalten haben. Und doch ist dieser Schluß ein trügerischer, es muß mit dieser Annahme endlich einmal gründlich aufgeräumt werden. Die nordischen Mythen sind die allerjüngsten Ausläufer des germanischen Heidentums; selbst die ältesten unter ihnen gehören in der überlieferten Form frühestens dem 9. Jahrhundert an. Sie stammen frühestens aus einer Zeit, in welcher die Nordleute, die Wikinger, in fortwährendem lebhaftem Verkehr mit den hochentwickelten christlichen Kulturen der Franken, Angelsachsen und Iren standen und mitten unter ihnen Ansiedlungen gründeten, wo sie natürlich auch sehr viele fremde Einflüsse in sich aufnahmen; ja vielleicht stammt manches in dieser nordischen Mythologie überhaupt erst aus der christlichen Zeit. Jedenfalls ist nur der kleinste Teil national heidnisch, so die einzelnen Götternamen und alles, was mit dem Kultus zusammenhängt, dagegen beruht der Hauptinhalt der Erzählungen auf fremder Überlieferung. Die zahlreichen Übereinstimmungen zwischen der nordischen Mythologie und altchristlichen Vorstellungen sind beim ersten Blick ersichtlich und verstehen sich auch vollkommen aus der Stellung, welche schon die heidnischen Nordleute sehr häufig den Christen in der Fremde gegenüber einnahmen. Lange ehe die eigentliche Einführung des Christentum erfolgte, lebten viele Nordleute in seltsamer Glaubensmischung, indem sie ihr angestammtes Heidentum und die christlichen Vorstellungen, mit denen sie bekannt geworden waren, mit einander zu vereinigen suchten. So ist es denn auch kein Wunder, wenn die späte nordische Mythologie, deren dichterischer Größe und Erhabenheit durch die neue Erkenntnis ja keinerlei Eintrag geschieht, aus zwei Strömungen erwuchs, die in ihr zu einer neuen Einheit verschmolzen; aus altgermanischem Heidentum weitergebildet durch

fremde christliche und gelehrte Einflüsse, welche den Wikingern auf ihren Fahrten in reichster Fülle sich darboten.[1]) Man sündigt somit gegen jede gesunde historische Kritik, wenn man den nordischen Götterglauben mit seinen zahlreichen, durchaus jungen und ausschließlich nordischen, noch dazu meistens fremdartigen Auswüchsen zur Grundlage einer Erklärung des germanischen und deutschen wählt. Man begeht einen geradezu lächerlichen Anachronismus, wenn man diese späten Erzeugnisse als Quellen für eine weit ältere Zeit und für gänzlich verschiedene Kulturzustände nimmt. Nur einzelne Züge aus den nordischen Mythen, die erst sorgfältig von den später angewachsenen, fremden Bestandteilen gesäubert werden müssen, dürfen in diesem Sinne verwertet werden, niemals ein nordischer Mythus in seiner Gesamtheit. Gleich hier sei darauf aufmerksam gemacht, daß, wenn einerseits die nordische, andererseits die deutsche Bearbeitung einer Sage vorhanden ist, die nordische keineswegs stets die ältere und echtere sein muß, und demnach die letztere ohne weiteres aus der ersteren erklärt werden darf, daß vielmehr gerade im Gegenteil die nordischen Denkmäler oft bedeutende Neubildungen aufweisen, wogegen die deutschen eine einfachere und altertümlichere Entwicklungsstufe zu wahren wußten.

Wir wissen vom germanischen und deutschen Götterglauben somit nur sehr wenig und können diese Lücke nicht mit Hilfe des nordischen ausfüllen. Dichtungen, die auf den Götterglauben Bezug haben, fehlen gänzlich. Wurden doch die germanischen Stämme auf dem Festland meistens in einer viel früheren Zeit bekehrt, als schriftliche Denkmäler sich erhalten haben. Der Einfluß des deutschen Heidentums auf die uns überkommene Dichtung ist oft überschätzt worden. Er ist, wenn wir von der beiläufigen Erwähnung einiger Götternamen absehen, nirgends mehr ersichtlich. Besonders ist vor der Ansicht zu warnen, daß in der Heldensage altgermanische Göttermythen nachklingen, daß die Heldengestalten nur verblaßte Götter seien. Die Heldendichtung, die auf uns kam, ist völlig selbständig entwickelt und hat mit der Göttersage fast nichts gemein. Der Heldensang ist seiner Entstehung nach, wie später ausgeführt werden soll, mit der Gattung des historischen Liedes völlig gleichzustellen.

1) Zu der oben entwickelten Ansicht vgl. namentlich Bugge, Studien über die Entstehung der nord. Götter- und Heldensagen, 1889; E. H. Meyer, Völuspa, eine Untersuchung, 1889; dazu Litteraturblatt für german. und roman. Phil. X (1889), Sp. 205 ff. und XI (1890), Sp. 169 ff.

Die hymnische Poesie[1]) der indogermanischen Zeit mit ihrem großenteils sakralen Charakter läßt sich auch bei den Germanen nachweisen. Ein urgermanisches Wort laikaz (got. laiks, ahd. leich) vereinigt die drei zusammengehörigen Begriffe Reigen, Lied und Opfer, d. h. also Gesänge und Tänze, welche beim Opfer üblich waren. Umzüge, wie z. B. bei der Nerthusfeier und in vielen heutigen Flurgängen und Prozessionen, waren von Lied und Reigen begleitet. Aus altheidnischem Brauche war das Volk gewöhnt, derlei Feiern an heiligen Orten zu begehen, und nach der Bekehrung hatte der Klerus viel darüber zu klagen, daß solche Feste nach der alten Weise in Kirchen weiter gefeiert wurden. Tacitus bezeugt Götter- und Heldenlieder. Vom erdgeborenen Gotte Tuisco und seinem Sohne Mannus, dem bereits indogermanischen Vater des Menschengeschlechtes, wird gesungen; unter hymnischem Chorgesange, der vielleicht dem Donnerer galt, zogen die Heere in den Kampf. Heldenlieder vom liberator Germaniae, von Arminius, der durch die List seiner Magen fiel, hielten bei den Nachkommen sein Andenken wach. Später sind bei Ost- und Westgoten, bei Langobarden und Friesen Heldenlieder bezeugt. Brautgesänge (ahd. brûtesang) ertönten bei der feierlichen Heimleite der neuvermählten Frau ins Haus des Gatten, beim brûthlauft d. h. Brautzug (hlauft = Zug, Aufzug, Prozession). Von Totengesängen (ahd. sisuua = Spruch) sind zwei schöne Beispiele gotischer und angelsächsischer Sitte überliefert

Bei Attilas Leichenfeier, welche ganz nach germanischem Brauche stattfand, wird der Tote auf freiem Felde aufgebahrt. Dann umreiten die besten Reiter das Paradebett und singen die Totenklage, worauf ein Leichenmahl folgt. Strava (gleich nhd. Stroh zu streuen) ist die gotische Benennung dafür; das Wort bedeutete ursprünglich 1) Aufbahrung der Leiche, 2) Totenmahl. Von den Westgoten wird erzählt, wie sie ihren König Theuderik, der in der Schlacht auf den katalaunischen Feldern gefallen war, ihrer Sitte gemäß aufheben und angesichts der Feinde unter Lobgesang (cantibus honoratum) forttragen.

Dem Beowulf wird am Meeresstrande ein Grabmal errichtet, hoch und breit, den Seefahrern weithin sichtbar; Kleinode

1) Vgl. Diez, antiquissima germanicae poeseos vestigia, 1831; Müllenhoff, commentationis de antiquissima Germanorum poesi chorica particula, 1847.

giebt man ihm mit ins Grab. Dann reiten zwölf um den Hügel und stimmen die Totenklage an.

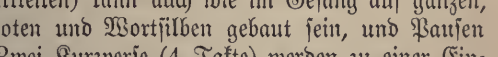
Sie erhoben Hochgesang, den Helden zu preisen,
Seine Reckenschaft und ruhmvolle Thaten,
Seiner Zucht zum Zeugnis; wie es geziemend ist,
Daß man den lieben Herrn im Lied verherrliche,
Im Herzen feiere, wenn er hingeschieden,
Den geliehnen Leib verlassen mußte.
So beklagten die kühnen Kämpen Geatlands
Des Herren Hingang, seine Herdgenossen,
Als den würdigsten der Weltkönige,
Der Männer mildesten und mannenfreundlichsten,
Den Leuten liebsten, und lobbegierigsten.

Solchen Gesängen, welche bei fürstlichen Bestattungen den Totenritt zu begleiten pflegten, kommt sicherlich große Bedeutung zu für die Entwicklung der geschichtlichen Lieder und ihrer poetischen Steigerung und Verklärung, des daraus hervorgewachsenen Heldensanges.

Winileod sind Liebesliedchen, uralte lyrische Stegreifdichtung, für deren stetiges Vorhandensein und große Beliebtheit deutlich Karls des Großen Kapitular vom 23. März 789 zeugt, worin den Nonnen verboten ward, Liebeslieder zu schreiben oder zu versenden. Auch Spottverslein gehören zu jenen zahlreichen Erzeugnissen des Augenblickes, die wenn glücklich erfunden, rasch von Mund zu Munde gehen, doch auch bald verschwinden und selten der schriftlichen Aufzeichnung für würdig gehalten wurden.

Jene Totenlieder, worin die Mannen ihren hingegangenen Herrn und seine Thaten priesen, führen leicht hinüber auf das Gebiet des Epos; man darf sich nur vorstellen, daß die Schilderung der Lebensschicksale des Verstorbenen weiter ausgeführt wird und der Bericht dadurch ganz von selber einem geschulten Sänger zufällt, der ihn dann auch später im Kreise der Genossen vorträgt: der Lobeshymnus verwandelt sich alsbald in ein episches Gedicht. Daß die altgermanische Epik allerorts ziemlich hoch entwickelt war, dafür sprechen viele Gründe. Am höchsten vollendet war sie bei den gotischen Stämmen; die Grundlage der deutschen Heldensage, wie sie in den mittelhochdeutschen Gedichten der Dietrichsage auftritt, ist die Geschichte der Ostgoten in der Wanderungszeit. Die gotischen Sänger

müssen es verstanden haben, den Stoff so abgerundet und trefflich zu gestalten, daß er sich auch bei den andern Germanen Eingang verschaffte, ja sogar so sehr überwog, daß die gotische Sage in den Mittelpunkt des Interesses trat und in der Überlieferung erhalten blieb, während die eigenen Sagen großenteils der Vergessenheit anheim fielen. Besonders die Franken waren es, welche im 6. und 7. Jahrhundert den gotischen und burgundischen, also ostgermanischen Liedern eine abschließende Bearbeitung mit mancherlei eigenen Zuthaten versehen, zu teil werden ließen, und hierauf baut sich im wesentlichen die deutsche Heldensage auf. Bei der Einleitung zu den mittelhochdeutschen Volksepen werden wir auf die hier nur beiläufig zu erwähnende Frage nach der Entstehung der deutschen Heldensage etwas ausführlicher zurückkommen. Es ist die dichterisch verklärte Geschichte der Wanderungszeit, wie z. B. die französische Karlssage die fränkische Geschichte wiederspiegelt.

Für die Pflege der Epik zeugt die reiche Entfaltung des epischen Stiles[1]) wie er in den Werken der einzelnen Stämme, besonders der Angelsachsen, Altsachsen und im Altnordischen zu Tage tritt. Die Form der Dichtung[2]) war ein Langvers, der sich aus zwei Kurzversen oder Halbversen zusammensetzt. Der Kurzvers ist zweimal gehoben, er umfaßt zwei $^4/_4$ Takte; zu Anfang eines Taktes steht je eine Hebung. Für die sog. Senkungen ist ursprünglich eine große Mannigfaltigkeit möglich, d. h. das Grundschema  mit Hauptton auf erstem und Nebenton auf drittem Taktschlag (auf den guten Taktteilen) kann auch wie im Gesang auf ganzen, halben und Achtelnoten und Wortsilben gebaut sein, und Pausen können eintreten. Zwei Kurzverse (4 Takte) werden zu einer Einheit mit einander gebunden durch den Stabreim (Anlautsreim). Gewöhnlich tragen die zwei Hebungen des ersten Kurzverses zwei Stäbe, die erste Hebung des zweiten Kurzverses den dritten Hauptstab; so erwuchs aus zwei Kurzzeilen, welch letztere vermutlich aus einem

1) Vgl. Weinhold, spicilegium formularum, 1847; Heinzel, über den Stil der altgerman. Poesie, 1875; Sievers Anhang zur Ausgabe des Heliand; Otto Hoffmann, Reimformeln im Westgermanischen, 1885; W. Bode, die Kenningar in der angelsächsischen Dichtung, 1886; Richard M. Meyer, die altgerman. Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben, 1889. — 2) [Über germanische und deutsche Metrik vgl. Sievers und Paul im Grundriß der german. Philologie II, 1 ff., wo auch die Litteratur über diese Fragen verzeichnet ist.] Die im Text vorgetragene Ansicht stützt sich auf Möller, zur althochdeutschen Allitterationspoesie, 1888, S. 109 ff. und Heusler, zur Geschichte der altdeutschen Verskunst, 1890.

urindogermanischen Metrum hervorgegangen sind, die stabreimende Langzeile. Überall finden wir in der Poesie, besonders in der epischen einen besonderen Stil, eine Dichtersprache ausgebildet, die wesentlich auch durch die jeweilige Form bedingt ist. Die Dichtersprache ist zunächst eine Auslese aus dem Wortschatz des gewöhnlichen Lebens, eine Auslese von ihrer Bedeutung und Form halber bevorzugten Begriffen. Damit wird von Anfang an eine besondere feierliche Art des Redens, die poetische, von der alltäglichen und rein praktischen abgegrenzt, die zwar stets mit der letzteren in Zusammenhang bleibt und ihre Lebenskraft durch stete Zuführung neuer Bestandteile erfrischt, um nicht zu erstarren und abzusterben, aber doch auch unter dem Einfluß der metrischen Formen und ihrer Anforderungen an das sprachliche Material und nach individueller Geschmacksrichtung ihre Sonderheit weiter entwickelt. So entsteht in langer Übung dichterischer Thätigkeit der höhere poetische Stil. Feststehende und immer wiederkehrende formelhafte Wendungen besitzt das germanische Epos, wie das griechische. Die Ausbildung eines umfänglichen Formelschatzes ist das Ergebnis einer langen Kunstübung und auf ihm beruht ein großer Teil der Schönheit und ruhig maßvollen Objektivität, wodurch sich die alten Epen auszeichnen. Einige Wendungen lassen sich sogar noch mit den altindischen Hymnen des Rigveda zusammenstellen und stehen somit noch in Zusammenhang mit einer uralten Dichtersprache, die im Germanischen gebräuchlich war, ehe es durch die Lautverschiebung und die neue Betonungsweise vom Indogermanischen sich abzweigte. Weitaus der größte Teil der germanischen Formeln ist aber jüngeren Ursprungs und vom Stabreim ins Leben gerufen. Neben allerlei typischen Wendungen, die sich z. B. auf Frage und Antwort, auf die Schilderung von Kampf und Sturm und ähnliches beziehen, zeichnet den germanischen Formelschatz eine Fülle von Synonyma, die namentlich der im Germanischen sehr beliebten Wiederholung und Variation der Begriffe und Gedanken dienen, und von Umschreibungen (im Nordischen als kenningar bekannt) aus, welche zum einfachen Begriffe hinzugefügt werden oder ihn auch vertreten, um den sinnlichen Eindruck zu verdeutlichen. So heißt z. B altsächsisch der König medomgebo Kleinodspender, bôggebo Ringspender, burges ward Burgwart, landes hirdi Landeshirte, râdgebo Ratgeber; der Krieger helmberand Helmträger, wâpenberand Waffenträger; der Kampf ist wâpno spil

Waffenspiel, wâpno nîd Waffenneid, gerheti Gerhaß u. s. f. Der Reichtum solcher Umschreibungen hat aber auch oft seinen Grund darin, daß damit dem Dichter ein bequemes Mittel, gewissermaßen ein wohl ausgestattetes Reimlexikon beigeschafft wird, woraus er sich seinen nötigen Vorrat an Stabreimen holen kann. Hervorzuheben ist, daß der epische Stil, der natürlich vornehmlich aufs Heldenlied und auf die geschichtlichen Lieder, auf die schildernde, erzählende Darstellung überhaupt Anwendung fand, obwohl er gewiß in der heidnischen Zeit bereits hochentwickelt war, doch nichts speziell Heidnisches enthält, mit Ausnahme des nordischen fast nirgends an den Götterglauben erinnert; der beste Beweis hierfür liegt in dem Umstand, daß er nach der Bekehrung ruhig weiterbesteht, ja sogar gerade von der geistlichen Dichtung in Dienst genommen ward, welche die neuen Gedanken in altgewohnter Form dem Volke dadurch nahe zu bringen suchte. Am kräftigsten und schönsten erscheint er gerade in der geistlichen Dichtung der Angelsachsen und im altsächsischen Heliand.

Die Pflege der Dichtersprache liegt in der Hand des Sängers und Dichters.[1]) An den Fürstenhöfen wie bei allen Versammlungen war es Sitte, daß während des Mahles Gedichte vorgetragen wurden. Die Thaten der Ahnen wurden gefeiert, Stoffe aus der Heldensage vorgeführt. Am schönsten schildern die angelsächsischen Quellen das Treiben des germanischen Sängers, der in hohem Ansehen stand. Wahrscheinlich gab es Leute, die sich besonders für den epischen Vortrag ausbildeten. Denn die Beherrschung der Dichtersprache erforderte Übung. An den Höfen werden auch eine Art von Hofdichter erwähnt. Doch werden sich diese Sänger kaum als eigener Stand von dem übrigen Volke unterschieden haben, vielmehr blieben sie mitten unter ihm und nur die Kenntnis der Kunst zeichnete sie aus, nicht etwa ein Spielmannsgewerbe wie später. Mit Fürsten und Helden zusammen lebte der Sänger und Dichter; oft war er selber ein Held und ein Gefolgsmann der Könige und nahm persönlich Anteil an den Thaten, die sein Lied pries. Epischer Gesang während des Mahles ist für die Königshöfe der Goten und Burgunden, Bayern, Alemannen, Franken und Angelsachsen bezeugt. Im Beowulf heißt es:

1) Vgl. Kögel, ahd. und and. Litt. § 33; A. Köhler, Germania 15, 27 ff.

Da war Harfenklang, B. 89 ff.
Des Sängers lautes Singen. Es sagte der Kundige
Der Menschen Ursprung in alten Zeiten,
Wie der Allmächtige die Erde schuf.

Also die christliche Schöpfungsgeschichte wohl in der Art, wie in der erhaltenen angelsächsischen Genesis wird hier vorgetragen. Nach Beowulfs Heldenthat preist sie der Sänger sofort im Lied, ein sprechendes Zeugnis dafür, wie wir uns die Entstehung der Heldensage vorzustellen haben aus solchen Gedichten, die unter dem unmittelbaren Eindruck des Ereignisses verfaßt waren.

Zuweilen der Königsdegen B. 868 ff.
Mit Selbstruhm beladen, der Lieder gedenkend,
Der aller der edlen alten Sagen
Hort besaß, sang ein Lied,
Ein recht gebundenes. Der Recke begann
Beowulfs Kampfwerk kunstvoll zu singen.

Dann sang er von Sigmund dem Wälsinc und von Heremôd. Abends beim frohen Gelage in der Königshalle erfreut er wieder die Recken:

Da war Sang und Klang im Saale vereinigt, B. 1064
Das Lustholz (die Harfe) gegrüßt, das Lied gesungen.

Wiederum werden Stücke aus angelsächsischer Heldensage vorgetragen. Harfenaccorde stützten die Stabreime, das übrige ward mit gehobener Stimme deklamiert, kaum in eigentlicher Melodie gesungen.

Das Lied verhallte, B. 1160
Des erfreuenden Mannes Sang. Entfesselt stieg die Lust,
Bankjubel erschallte. Die Schenken boten
Wein aus Wunderkrügen.

Ein angesehener Sänger war gewiß auch der blinde Friese Bernlêf 'qui a vicinis suis valde diligebatur eo quod esset affabilis et antiquorum actus regumque certamina bene noverat psallendo promere'. So wird im Leben des heiligen Liudger († 809) berichtet.[1]) Unter ähnlichen Verhältnissen wie hier erwuchs unter den Germanen der Wanderungszeit die Heldensage. Bald aber kamen andere Zeiten, die den Dichter vom Königshofe

1) Altfridi vita S. Liudgeri MG. SS. 2, 412.

verbannten; sein Hörerkreis war nicht mehr die glänzende Versammlung der Edelsten beim abendlichen Mettrunk in der festlich geschmückten Halle, sondern das gemeine Volk in Stadt und Land. Veränderte Zeiten gesellten ihm seltsame Genossen, das leichtlebige Völkchen der Spielleute, und der vornehme hochgeehrte Sänger mußte zu ihnen herabsteigen. Die adlige Weihe wird freilich der Heldendichtung genommen, aber sie vermag auch in der neuen Umgebung kräftig Wurzel zu schlagen, wird treulich der Zukunft bewahrt und zugeführt, bis auch ihr wieder ein neuer Stern aufging.

Für die geistige Kultur, für Dichtung und Litteratur dürfen nicht außer acht gelassen werden die fremden Einflüsse, die für die germanischen Völker von gewaltigem Einfluß waren. Der germanische Geist war von jeher für das Fremde sehr empfänglich; ein deutliches Kennzeichen hierfür ist die Bildung der Runenschrift aus den römischen Kapitalbuchstaben der ersten Kaiserzeit, welche bei einem der südlichen Stämme stattfand und sich von dort aus rasch zu den andern verbreitete. Die Berührung mit dem römischen Wesen wirkte auf allen Gebieten lange nach und vielleicht müssen wir auch in Zügen germanischer Dichtung, die man gerne für ureigen und national halten möchte, Spuren antiker Einflüsse anerkennen, z. B. in der Sage von Wieland dem Schmied.[1]) Ebenso mächtig ist die Einwirkung des Christentums, welche den bereits durch römisches Wesen gelockerten Zusammenhang mit dem alten urwüchsigen Heidentum vollends löst. Die eigentliche Litteratur bewegt sich daher in den Jahrhunderten, wo ihre Niederschrift beginnt, nur in der Heldensage auf nationalem Boden, sonst ist ihr Stoff ein fremder, gelehrter. Infolge der germanischen Anlage, welche außerordentlich willig fremde Bestandteile aufnimmt, dieselben aber mit dem eigenen Wesen zu verschmelzen und selbständig weiter zu entwickeln bemüht ist, liegt eine Hauptaufgabe der germanischen Philologie darin, das Verhältnis der nationalen zu den fremden Elementen richtig zu erkennen und zu bestimmen. Die deutsche Litteraturgeschichte sieht sich großenteils in der Lage, die Charakteristik der Dichter und ihrer Werke in dem Maße der selbständigen Freiheit zu suchen, mit der diese einen fremden und bereits fertigen Stoff zu meistern verstehen.

Vom 5. bis 7. Jahrhundert trat die sprachliche Scheidung zwischen Norddeutschland und Süddeutschland ein, indem die hoch-

1) Vgl. Golther, Germania 33 (1889), S. 449 ff.

deutsche Sprache noch einmal das Konsonantensystem um eine Stufe weiter vorrückte, während die niederdeutsche Sprache auf dem alten Stand der sogenannten ersten germanischen Lautverschiebung mit den übrigen Dialekten verharrte.[1]) Damit erst ist die althochdeutsche Sprache geschaffen; bald tauchen nun auch die Denkmäler auf und die eigentlich deutsche Litteraturgeschichte beginnt. Die Gestalt des Goten Wulfila kann in der Einleitung hervorgehoben werden als ein ehrwürdiges Beispiel für das ernste Bemühen, mit dem der germanische Geist sich das Christentum anzueignen bestrebt war. Aber in irgendwelchem engeren geschichtlichen Zusammenhang mit der deutschen Litteratur steht sie nicht. Gehören doch die Goten dem ostgermanischen Zweig an, die Deutschen dem westgermanischen, und zwischen beiden waltet im Denken, in Sitte und Sprache manche tiefgreifende Verschiedenheit ob. Die deutsche Litteraturgeschichte setzt mit dem 8. Jahrhundert ein, die Persönlichkeit Karls des Großen ist aufs engste mit ihrem Ursprunge verknüpft.[2]) Sie umfaßt in der ältesten Zeit sowohl hoch- als niederdeutsche Denkmäler, erst nach und nach wird ihr Gebiet etwas enger auf das Hochdeutsche und einen Teil des Niederdeutschen eingeschränkt, da dort auch sich vornehmlich die für ihre Entwicklung wichtigen Ereignisse abspielen. Innerhalb des Niederdeutschen sondert sich mit der Zeit das Niederfränkische ab, d. h. das Gebiet der Salfranken an den Rhein-, Maas- und Scheldemündungen, welches als niederländisch bezeichnet wird, in seiner heutigen Gestalt das Holländische, Flämische, Brabantische und Limburgische umfassend. Im Reiche der Merowinger und der ältesten Karolinger hat noch ein großer Teil des heutigen Frankreichs an der litteraturgeschichtlichen Betrachtung Anteil. Bald aber dringt dort das Romanische vor, und das Niederfränkische schlägt im Mittelalter eigene Bahnen ein, noch mehr in der Neuzeit, so daß eine Darstellung der späteren niederländischen und auch niederdeutschen Litteratur von der hochdeutschen zu trennen ist.

---

1) In allen hochdeutschen Mundarten wird t p k inlautend zwischen Vokalen und auslautend zu z f ch (etan: ezzan; slâpan: slâfan; sprekan: sprechan); t im Anlaut und inlautend nach Konsonanz z (tehan: zehan; herta: herza). Bezüglich der Verschiebung von anlautendem p > pf, k > ch, ferner von d > t, b > p, g > k gehen die hochdeutschen Mundarten verschiedene Wege und zerfallen in zwei Hauptgruppen: Oberdeutsch (Bayr. und Alemannisch) und Mitteldeutsch, Fränkisch (Ostfränkisch, Rheinfränkisch, Mittelfränkisch), Hessisch, Thüringisch, dazu später noch Ostdeutsch d. i. Schlesisch und Obersächsisch. — 2) Vgl. Scherer, Ursprung der deutschen Litteratur; preuß. Jahrbücher Bd. 13, 445—461; auch in Vorträge und Aufsätze S. 71—100.

Die althochdeutsche Zeit.[1])

Die älteste Zeit reicht etwa bis 1050 und fällt zusammen mit dem Stande der deutschen Sprache, der als althochdeutsch bezeichnet wird. Die Wortformen sind durch klangvolle Endungsvokale ausgezeichnet, die später beim Übergang ins Mittelhochdeutsche sich zu e abschwächen. Zur selben Zeit erhält die Litteratur eine neue Richtung; neue Stoffe dringen ein und überall treiben die Keime hervor, die um 1200 zur Blüte ausschlagen. Darum empfiehlt es sich, den Wendepunkt zwischen der althochdeutschen und mittelhochdeutschen Litteratur in der Mitte des 11. Jahrhunderts anzunehmen. Als besonderer Abschnitt grenzt sich die Zeit der Karolinger (etwa 750—900) von der sächsischen der Ottonen (900—1050) ab; in der ersten ist die Sprache der Litteratur deutsch, die deutsch verfaßten Denkmäler überwiegen in Prosa und Poesie; aber der Inhalt ist fast ausschließlich ein undeutscher, kirchlicher. Dem Volke soll das Christentum in seinem 'deutsch', der volkstümlichen Sprache (von 'deot' Volk) zugeführt werden; die Denkmäler interessieren uns also namentlich um ihrer Form willen. Dagegen herrscht unter den Ottonen das Lateinische, die Beschäftigung mit antiken Studien erstreckt sich über die weitesten Kreise. Nicht allein die gelehrte Litteratur, der ja von jeher der Stoff die Sprache bestimmte, bedient sich des Lateinischen, sondern sogar volkstümliche Erzeugnisse sind lateinisch, oder die lateinisch schreibenden Schriftsteller mit antiker Bildung verschmähen nicht

1) Kürschners D. Nat.-Litt. I. Kögel in Pauls Grundriß der german. Phil. II. 1 S. 159 ff. Müllenhoff und Scherer, Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem 8. bis 12. Jahrh. 2. Ausg. 1873; 3. Ausg., von Steinmeyer besorgt, steht bevor. Die meisten der kleineren Denkmäler und hinreichende Proben aus den größeren bietet in trefflicher Übersicht Braunes althochdeutsches Lesebuch, 3. Aufl. 1888; das Niederdeutsche bei Heyne, kleinere altniederdeutsche Denkmäler, 2. Aufl. 1877. [Neue Ausgabe der kleineren altsächsischen Denkmäler bereitet Gallee vor.]

die Spruchdichtung, Tiersage und Heldensage. Hier also entschädigt uns der Inhalt für die undeutsche Form.

In zwei Punkten hängt die althochdeutsche Zeit mit den früheren Perioden zusammen: sie übernimmt den epischen Stil, den Stabreim mit dem reichen Formelschatz und führt ihn auch in geistlichen Gedichten durch, wie es früher bei den Angelsachsen der Fall gewesen war; denn es haftete ihm ja nichts Heidnisches, mit dem Christentum Unverträgliches an. Bald aber wird der Anlautsreim von einer neuen Dichtungsgattung, dem Endreim, verdrängt. Heliand und Otfrid stehen sich als die Vertreter einer alten und einer neuen Richtung in der Metrik gegenüber. Der neuen war der Sieg vorbehalten, die mittelhochdeutsche Zeit überkam nur den Endreim. Ferner kam die Heldensage zu den Süddeutschen und wurde daselbst zum Teil umgestaltet. Dieser nationale Stoff ist es, welcher das deutsche Volk bis zum 16. Jahrhundert in ununterbrochener Verbindung mit der germanischen Vorzeit erhielt, und selbst bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts glimmte noch manches Fünkchen, wenn auch nur in den untersten Volksschichten, weiter, bis die Wissenschaft das germanische Altertum wieder erschloß und auch der Dichtung wiedergewann. Dagegen hat sich Altheidnisches in der Litteratur mit Ausnahme von den Eingängen der zwei Merseburger Zaubersprüche, die im Hauptteil uraltem indogermanischem Aberglauben angehören und noch heutigen Tages gebräuchlich sind, nicht erhalten. Fälschlich legte man einige Stellen im Wessobrunner Gebet und im Muspilli also aus.

Den einzelnen nationalen Litteraturen der abendländischen Völker geht eine allgemeine, umfassende Litteratur in lateinischer Sprache voraus. Ihr Inhalt ist die christliche, auf antiker Grundlage ruhende Kultur. An sie knüpfen in Form und Inhalt die Anfänge der einzelnen nationalen Litteraturen, insbesondere der deutschen unmittelbar an.

Soweit die Werke der Dichtung nicht aus altheidnischer Vergangenheit schöpfen, soweit sie nicht Sang und Sage, wie sie im Munde des Volksdichters leben, auch im geschriebenen Denkmal wiederspiegeln, entstammt die älteste deutsche Litteratur aus der lateinischen, ist mehr oder weniger aus ihr geradezu übersetzt. Die deutsche Prosa hat sich namentlich an lateinischen Mustern

herangebildet. Und nicht bloß als Vorläufer stehen lateinische Werke vor dem Beginne des deutschen Schrifttums, sondern auf lange hin laufen sie als stetige Begleiter seiner Entwicklung zur Seite. In ununterbrochenem Strome fließen reiche Gedanken und fruchtbare Anregungen aller Art aus lateinischen Quellen in die deutsche Litteratur hinüber, insbesondere holen sich geistliche Autoren fast alle ihre Ideen von dort her. Das Christentum, welches aus lateinischen Quellen den Deutschen zukam, hat überhaupt auf die Entwicklung der deutschen Sprache, besonders auf die Schöpfung neuer Begriffe einen gewaltigen, bildenden Einfluß ausgeübt. Sicherlich gewann das geistige Leben der Deutschen unendliche Förderung aus diesen bedeutsamen Einflüssen, aber andererseits muß auch zugestanden werden, daß unter diesem fremden Übergewicht gar manche schöne heimische Blüte, die der Wartung und Pflege wert gewesen wäre, verkümmerte oder gänzlich verdarb.

Zum Verständnis der deutschen Litteratur des Mittelalters sollte ein einleitender Abschnitt die lateinische Litteratur in denjenigen Strömungen zu beschreiben suchen, welche von dieser zu jener hinüberleiten. Wir müssen aber darauf verzichten, hier einen solchen zu geben, und verweisen auf das Werk Eberts[1]), aus dessen zusammenfassender, schöner Darstellung man sich mühelos über einzelne Fragen Rats erholen kann.

Es liegt in der Natur der Sache, daß diejenigen Männer, denen die deutsche Litteratur die meiste und kräftigste Förderung verdankt, aus dem Kreise der Gelehrten, vornehmlich der Geistlichen, hervorgingen. Natürlich war für ihre litterarische Thätigkeit der Unterricht und die Schulbildung, die sie genossen, von nachhaltigstem Einfluß. Die lehrhafte Litteratur schmeckt ganz nach der Schule, sie repräsentiert mehr oder weniger die poetische Verwertung des wissenschaftlichen Lehrstoffes. Schulmeister zählen überhaupt oft zu den Poeten. Aber auch weltliche, ritterliche Dichter stehen häufig in ihren Werken noch unter der Einwirkung

1) Allgemeine Geschichte der Litteratur des Mittelalters im Abendlande bis zum Beginne des 11. Jahrhunderts, Bd. I² 1889, (Geschichte der christlich-lateinischen Litteratur von ihren Anfängen bis zum Zeitalter Karls des Großen); Bd. II 1880 (die lateinische Litteratur vom Zeitalter Karls des Großen bis zum Tode Karls des Kahlen); Bd. III 1887 (die nationalen Litteraturen von ihren Anfängen und die lateinische Litteratur vom Tode Karls des Kahlen bis zum Beginne des 11. Jahrhunderts). [Vgl. auch Traube, Geschichte der römischen Litteratur im MA. in J. Müller, Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft Bd. IX, 2. Abteilung.] Für die Historiographie in lateinischer Sprache vgl. zur Übersicht Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im MA. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts. 2 Bände, 5. Aufl. 1885/6.

der Schulbildung. Auch auf diese für die litterarische Forschung so bedeutsame Seite kann hier nur flüchtig hingewiesen werden.[1]) Eine mittelalterliche Litteratur ist völlig nur dann zu verstehen, wenn man sie im Zusammenhang mit der gesamten Kultur ihrer Zeit, nicht zum wenigsten aber auch mit dem jeweiligen Bildungsstande, wie er durch Erziehung und Unterricht bedingt ist, zu erfassen sucht.

Die prosaischen Denkmäler der Karolingerzeit.[2])

Zwei Strömungen traten unter Karls Regierung hervor: die germanische, deutsche Nationalität festigte sich in bewußtem Gegensatz zur romanischen, wälschen; die Christianisierung ward mit starker Hand durchgeführt und die noch heidnischen Stämme wurden bekehrt. Karl widmete sich namentlich dem letzteren Gedanken, aber indem er zugleich die kirchlichen Regelungen auf nationalen Boden stellte. Ein merkwürdiges Spiel des Zufalls hat den großen Kaiser gerade in der französischen Heldensage verherrlicht, und nicht in der deutschen, obwohl er seiner Sprache und seinem Denken nach deutsch war. Karl war wissenschaftlichen Bestrebungen aller Art sehr zugethan, er beeinflußte und hob die Bildung der Geistlichen, gründete Schulen und Bibliotheken und wandte sich auch der Grammatik seiner Muttersprache zu [Einhart: 'inchoavit et grammaticam patrii sermonis']. In den wissenschaftlichen Abhandlungen in deutscher Sprache ist für lange Zeit sein Einfluß lebendig geblieben. Das Frankenreich, das seit geraumer Zeit aller litterarischen Kultur entfremdet war, machte Karl der Große wieder zum Mittelpunkt derselben, indem er die Bildungsmittel der lateinisch-christlichen Litteratur, die sich damals nur noch im Norden und Südosten des Abendlandes, in Britannien und Italien, vorfanden, nach Frankreich verpflanzte und die ersten Lehrkräfte zur Verwirklichung seiner Bestrebungen zu gewinnen trachtete. An seinem Hofe vereinigte er bedeutende Gelehrte zu einer Akademie, darunter Paulus Diaconus, des Warnefrid Sohn, langobardischer Abkunft, dessen Hauptwerk die langobardische Ge-

1) Vgl. das schöne Werk von F. A. Specht, Geschichte des Unterrichtswesens in Deutschland von den ältesten Zeiten bis zur Mitte des 13. Jahrh., 1885; darin besonders Kap. 10 der Laienunterricht. — 2) Kürschners D. Nat.-Litt. I, 47—137; Charakteristik der Gelehrten am Karolingerhofe bei Ebert a. a. O. Bd. II.

schichte ist; Angilbert, den späteren Abt von St. Riquier, den Gatten der Bertha, der Tochter Karls; Einhart, seinen Biographen; endlich den Angelsachsen Alchwine; dieser empfing nachmals die Abtei des heiligen Martin zu Tours, woselbst er eine bedeutende Schule errichtete. Sein Einfluß war am wichtigsten. Einem Volke entstammend, das seit langer Zeit im Besitze einer hervorragenden geistigen Kultur sich befand, war er vortrefflich dazu vorbereitet, der Lehrer und Führer des Frankenreiches in Sachen des Unterrichtswesens zu werden. Der Kaiser hatte an ihm jedenfalls einen guten Berater. Blühende oder mächtig aufstrebende Klöster boten sich dem Kaiser als Stützpunkte für seine Reformbestrebungen. Die Klosterschulen gewannen erhöhte Bedeutung. Fulda war eine Stiftung des Sturmi (744—780), der die Gründung auf des Bonifatius Antrieb unternommen hatte. Der berühmteste Abt war nachmals Hrabanus Maurus, geb. 776; in Tours bei Alchwine legte er den Grund zu seinem Wissen und seiner späteren Thätigkeit. 804—844 stand er der Fuldaer Klosterschule vor. 847—866 war er Erzbischof von Mainz. Vielfache Anregung übte er auf die Zeitgenossen aus. Seine litterarische Thätigkeit, die auf lange hin ihre Wirkungen verspüren läßt, bestand in Bibelkommentaren, deren Gedanken freilich vollständig aus älteren Werken geschöpft sind; ferner in einer Schrift 'de institutione clericorum' und in einer Bearbeitung der Benediktinerregel. Eigene Ideen bringt er nirgends vor, aber seine Bedeutung liegt auch nicht hierin, sondern in seiner Lehrthätigkeit. Auch auf die deutsche Sprache scheint sich seine Wirksamkeit erstreckt zu haben. Die Tatianübersetzer und Otfrid standen zu Hrabanus in Beziehungen. In einem Alpthal an der Steinach hatte der Ire Gallus seine Zelle und ein Kirchlein gebaut und im Alemannenland den Glauben Christi verkündet. Er starb 630 und wurde in seiner Zelle beigesetzt. Die St. Gallus-Zelle, bis dahin eine Waldeinsiedelei, gestaltete der alemannische Priester Otmar (720—759) zum Kloster[1]) mit der Regel des heiligen Benedikt um. Im 9. Jahrhundert wurde es großartig umgebaut und bildete in der nun anbrechenden Glanzzeit den Mittelpunkt der alemannischen Kultur. Die berühmtesten Männer, die es

1) Beinahe die gesamte alemannische Litteratur in der ahd. Zeit hat dort ihren Mittelpunkt. Eine prächtige Schilderung des Klosters giebt Bächtold, Geschichte der deutschen Litteratur in der Schweiz, S. 17 ff.

hervorbrachte, Notker Balbulus (830—912), oder wie er auch heißt, der ‚monachus Sangallensis'[1]), Ekkehard I. und Ekkehard IV., Notker Teutonicus wirkten erst nach Karls Tode, die zwei letztgenannten erst in der sächsischen Zeit.

Ein früh entwickelter Litteraturzweig waren die Glossen[2]), welche den Zwecken des lateinischen Unterrichtes in den Klöstern dienten. Der Kaiser betonte oft und dringend die Wichtigkeit einer gründlichen Bildung der Geistlichen; darum wurden auch die Hilfsmittel des Unterrichtes stetig vermehrt und verbessert. Die Glossen lassen sich in drei Gruppen sondern. Es war Sitte, in lateinischen Texten das deutsche Wort über das lateinische zu schreiben, um den Sinn zu erklären. Nachmals wurden aus einzelnen Texten nur die glossierten Wörter herausgeschrieben und man erhielt auf diese Weise ein Glossar über irgend welchen Schriftsteller; doch war der Wortschatz ohne Plan und für weiteren Gebrauch höchst unbequem, da die Glossen in der Reihenfolge ausgeschrieben wurden, in der sie im Texte standen.

Es gab im Frühmittelalter ein vielverbreitetes lateinisches, alphabetisch geordnetes Glossar, das eine Anzahl von lateinischen, besonders selteneren Ausdrücken, wie z. B. aus Plautus, Lucilius u. a. zusammenstellte und durch gebräuchlichere, ebenfalls wieder lateinische Wörter erläuterte, also ein alphabetisches lateinisch-lateinisches Wörterbuch. Um 750 wurde dasselbe vielleicht in Rheinfranken verdeutscht, aber mit manchen Fehlern und Ungenauigkeiten; das Original ging verloren, drei Überarbeitungen aus der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts, eine bayerische und zwei alemannische (darunter das sogenannte Keronische Glossar) haben sich erhalten. Um 790 entstand in Bayern eine Neubearbeitung des älteren lateinisch-deutschen Vokabulars (die sogenannten Hrabanischen Glossen). Der Verfasser bezweckte eine Verbesserung des Glossars, indem er Fehler korrigierte und vieles neu übertrug; das Ganze ward zugleich stark verkürzt.

Endlich legte man auch die Etymologien des Isidorus († 636), jenes Realienwörterbuch, das in mancher Hinsicht einem Konversationslexikon unserer Tage sich vergleichen läßt, zu Grunde. Das geschah im sogenannten Wörterbuch des heiligen Gallus, das um 762 in alemannischem Dialekte niedergeschrieben wurde, aber ver-

1) Zeumer, histor. Aufsätze 1886, S. 97 ff. — 2) Steinmeyer und Sievers die ahd. Glossen, I 1879, II 1882.

mutlich aus einer älteren fränkischen Vorlage stammt. Der Verfasser wußte eine sehr hübsche Auswahl zu treffen, indem er rein wissenschaftliche abstrakte Partien, sowie alles spezifisch Römische wegließ, dagegen den ausgewählten Teil auf Grund germanischer Landesanschauungen sehr glücklich zu bereichern verstand. Besonders hübsch und lebendig beschreibt er das Bauernhaus und die deutsche Landschaft mit Feld und Garten, Berg und Thal, Bach und Fluß. Durch kleine Zuthaten und leichte Änderungen weiß er in die trockenen Begriffsreihen Leben und Farbe zu bringen. Auf Isidors Etymologien weisen auch die um 800 in bayerischer Mundart verfaßten Kasseler Glossen zurück.

Im 9., 10. und 11. Jahrhundert nahm diese Glossenlitteratur noch erheblich zu. Der Hauptwert der Glossen liegt übrigens auf der sprachlichen, nicht auf der litterarischen Seite. Neben den wertvollen Eigennamen bilden die Glossen eine Hauptquelle für die Kenntnis der ältesten deutschen Sprache. Die litterarische Bedeutung der Glossen beruht darin, daß sie einen Einblick in die Werkstatt der Übersetzungskunst eröffnen, welches Verständnis der lateinischen Quellen, welches Maß von deutscher Ausdrucksfähigkeit andererseits vorhanden war.

Praktischen Zwecken dienen auch einige altdeutsche Gesprächbüchlein, offenbar zum Einüben der notwendigsten Sätze und Ausdrücke bestimmt. So ist den Kasseler Glossen ein Gespräch angefügt, in dem die Bayern auf Kosten der Wälschen gerühmt werden. Ein anderes ist in einer Grenzmundart des Niederdeutschen verfaßt und soll den Verkehr zwischen Deutschen und Franzosen bei Reisen an der Grenze erleichtern. Der ankommende und Herberge suchende Fremdling wird ausgeforscht, woher er komme. Auch eine sehr grobe Abweisung, mit der man unbequeme Gäste sich vom Halse hält, ist mitgeteilt.

Die ersten Regierungsjahre Karls waren vollauf durch die Sachsenkämpfe in Anspruch genommen. Damit aber verband sich sofort das Bekehrungsgeschäft. Zwischen 772—777 wurde ein sächsisches Taufgelöbnis abgefaßt. Der Täufling mußte dem Priester versprechen, allem Teufelswerk, „Thuner und Wôden und Saxnôt und allen Unholden" abzusagen. Ein 'indiculus superstitionum et paganiarum' giebt eine Übersicht über allen möglichen heidnischen Unfug, auf den der Missionär acht haben sollte. Eine sächsische Beichte aus späterer Zeit (vielleicht 810) läßt er-

kennen, daß es im Sachsenlande mit dem Christentum noch nicht zum besten stand. Das Beichtkind bekennt, daß es Abendmahlsbrot und -wein mißachtete und niedergoß, daß es die Gebetszeiten schlecht genug hielt und der Geistlichkeit kein liebevolles Herz entgegenbrachte, dagegen übten heidnische Gesänge noch ihre Macht.

787 war Karl von seinem Römerzuge heimgekehrt und begann mit allerlei Reformen auf religiösem und litterarischem Gebiet, zu denen er wohl in Italien Anregung empfangen hatte. In dem Erlasse (admonitio generalis) vom 23. März 789 wurde der Geistlichkeit anbefohlen, über das credo und paternoster, über die mit der höllischen Strafe belegten Sünden und das gloria patri zu lehren und zu predigen. Bald darauf tauchen an verschiedenen Stellen deutsche Vaterunser, Glaubensbekenntnisse, Sündenbekenntnisse auf, so der Weißenburger Katechismus und das St. Galler paternoster und credo, welches von einem sehr mangelhaft gebildeten Mann, der unbeholfen deutsch schreibt und das Lateinische nur wenig versteht, verfaßt wurde. Der Weißenburger Katechismus ist sprachlich wichtig, da er den Stand des Rheinfränkischen um Weißenburg ca. 70 Jahre vor Otfrid kennen lehrt.

In der Nähe des Kaiserhofes, vielleicht in der Hofschule selber, entstand eine Übersetzung des Matthäusevangeliums in rheinfränkischer Sprache (erhalten in bayerischer Niederschrift, den sogenannten Monseer Bruchstücken). Von der Schrift des Isidorus Hispalensis, Bischofs von Sevilla (599—636) 'de fide catholica ex vetere et novo testamento contra Judaeos' wurde eine vortreffliche Übersetzung ebenfalls ins Rheinfränkische angefertigt. Es tritt darin das Bestreben zu Tage, eine wirkliche stilistisch abgerundete deutsche Übersetzung, nicht eine Wort für Wort verdeutschende Interlinearversion zu geben. Deutsche Wendungen und Satzverbindungen kommen gegenüber den lateinischen Participialkonstruktionen der Vorlage zur Anwendung. Im Ausdruck wird Abwechslung, selbst stabreimende Formel gesucht, erklärende Zusätze treten zur Verdeutlichung hie und da bei. Die Übersetzung des Matthäusevangeliums und des Isidorus, sowie noch einige kleinere Stücke, Übersetzungen von Predigten, sind alle ausgezeichnet durch eine vorzügliche Handhabung der deutschen und eine genaue und gründliche Kenntnis der lateinischen Sprache. Es ist daher wahrscheinlich, daß sie alle demselben Verfasser angehören, einem

hochbegabten rheinfränkischen Geistlichen[1]), der in den letzten Jahrzehnten des 8. Jahrhunderts wirkte, und dem jedenfalls in der Geschichte der ältesten deutschen Prosa dieser Vorzüge halber eine sehr hervorragende, ja vielleicht die erste Stelle gebührt.

Nach der Kaiserkrönung (800) begann Karl wiederum eine Reihe neuer Verordnungen durchzuführen. Es wurde eine 'exhortatio ad plebem christianam' im Reiche versandt, darin dem Laien ein Minimalsatz von Kenntnissen zur Pflicht gemacht war. Jedermann mußte paternoster und credo lateinisch auswendig wissen. Bischof Otto von Freisingen ließ um 802 die Verordnung ins Deutsche [Bayerische] übersetzen. Endlich drang Karl darauf, daß in den Klöstern die Benediktinerregel genauer beachtet und im Gedächtnis bewahrt werde. Infolge davon wurde 802 bis 804 in St. Gallen einem lateinischen Texte die deutsche Übersetzung überschrieben, die aber mechanisch, unfrei und voll von Fehlern ist, gegen den Schluß immer dürftiger wird und den Charakter einer gelegentlichen bloßen Glossierung annimmt, bis endlich auch die Glossen ganz aufhören. Dem Anfang des 9. Jahrhunderts gehören interlineare Versionen von 26 lateinischen Ambrosianischen Hymnen an (sogenannte Murbacher Hymnen), die in Reichenau alemannisch niedergeschrieben wurden. Vielleicht ist auch eine ostfränkische Übersetzung der lex salica unter dem Einfluß eines kaiserlichen Erlasses, Verbesserung und Erklärung der Rechtsurkunden betreffend, entstanden.

Nach des Kaisers Tod (814) wird die litterarische Thätigkeit nicht mehr mittelbar oder unmittelbar vom Throne herab belebt. Ludwig der Fromme (814—840) war nicht von denselben Gedanken erfüllt, wie sein Vater. Sein Biograph, der Chorbischof von Trier, Thegan, berichtet sogar, er habe es vermieden, durch Hersagen, Lesen oder Anhören sich der deutschen Lieder zu erinnern, die er in seiner Jugend gelernt hatte; von Karl dagegen hatte Einhard zu berichten gehabt 'barbara et antiquissima carmina, quibus veterum regum actus et bella canebantur (d. h. geschichtliche Heldenlieder von den Merowingern), scripsit memoriaeque mandavit' (vita Caroli cap. 29). Doch entsprang aus den Nachwirkungen der früheren Zeit auch jetzt noch manches bedeut-

1) Vgl. Kögel, ahd. und and. Litteraturgesch. (in Pauls Grundriß) § 95—98; Seedorf, über syntakt. Mittel des Ausdrucks im ahd. Js. und den verwandten Stücken, 1888; Rannow, der Satzbau des ahd. Js. im Verhältnis zur latein. Vorlage, 1888.

same Werk. Ludwig der Deutsche (843—876) war dazu berufen, die deutsche Eigenart der romanischen gegenüber zum vollsten Bewußtsein zu erheben und dieser Gedanke kommt auch in der gleichzeitigen Litteratur zur Geltung, wie Otfrids Beispiel lehrt.

In Fulda, vielleicht unter dem unmittelbaren Einfluß des Hrabanus Maurus, entstand ca. 830—835 eine ostfränkische Übersetzung der Evangelienharmonie des Tatian. Von dem Syrer Tatian wurde in syrischer Sprache um 160 aus allen vier Evangelien die Geschichte Christi zusammengestellt. Eine lateinische Bearbeitung davon fand Bischof Viktor von Capua (541—554) auf. In Fulda liegt noch der lateinische Originaltext, nach dem die deutsche Übersetzung hergestellt wurde. Der Tatian vermag keinen Vergleich mit dem rheinfränkischen Matthäusevangelium auszuhalten, obwohl keine gröberen Fehler vorkommen. Doch geht ihm die freie und schöne Handhabung der deutschen Sprache ab, welche jenes auszeichnet. Die Tatianübersetzung sucht Wort für Wort den lateinischen Text wiederzugeben, wodurch der Stil oft undeutsch wird.

Unabhängig von der religiösen Litteratur sind einige Denkmäler, die nur sprachliches und lokales Interesse haben: die deutsch und französisch abgefaßten Straßburger Eide von 842 und einige Urkunden und Markbeschreibungen aus dem 8. und 9. Jahrhundert.

Die Bestrebungen der kirchlichen Litteratur richten sich also vorwiegend auf das Neue Testament und auf katechetische Stücke. Im übrigen dienen sie dazu, die Bildung der Geistlichen zu der Höhe zu bringen, daß sie dem deutschen Volk durch Predigt und Ermahnung die christliche Lehre zum wirklichen Verständnis zu bringen im stande sind.

Die poetischen Denkmäler der Karolingerzeit.

Wir treten in denselben Gedankenkreis ein: auch hier ist es die biblische Geschichte, welche vornehmlich Bearbeitung fand, und zwar das Alte und Neue Testament, mit besonderer Betonung natürlich der Gestalt des Erlösers. Ein Teil der Denkmäler, Wessobrunner Gebet, Muspilli, Heliand, steht noch auf dem Boden des Stabreimes und ist in der altepischen Sprache der germanischen Heldensage abgefaßt; die übrigen, Otfrid, Christus und die Samariterin, Petrus, Psalmen, weisen die Formen einer neuen Vers-

kunst auf, der die Zukunft vorbehalten war, sie zeigen sämtlich den Endreim. Der Endreim hob natürlich ein beträchtliches Stück des altepischen Stiles auf, indem die Technik nicht mehr den Formelreichtum des anlautenden Reimes verlangte, vielmehr Endreime erforderte. Daß sich dabei auch viele Ausdrücke des altepischen Stiles in die gereimte Dichtung hinüberretteten und noch im Mittelhochdeutschen auftreten, ist begreiflich, gleichwie die Zeit des Stabreims auch vereinzelte Wendungen aus der indogermanischen Urzeit bewahrt hatte. Der Reim entstand wahrscheinlich unter den romanischen Völkern in der Zeit, als aus dem Vulgärlatein in den verschiedenen Provinzen des römischen Reiches sich die heute lebenden romanischen Sprachen entwickelten. Der klangvolle, sinnerfreuende Schmuck fand bald auch bei außerromanischen Völkern Gefallen. Die Handhabung des Reimes im 9. Jahrhundert, woraus die ersten deutschen schriftlichen Denkmäler mit Endreim stammen, läßt auf einen bereits länger geübten Gebrauch schließen. Möglicherweise schufen die Spielleute, die viele antike Bestandteile aufnahmen und umgestaltet ins Mittelalter hinübertrugen, dem Reim den Boden. Er gewann so rasch allgemeinen Anklang, daß der Stabreim und der altepische Stil in kurzer Frist erloschen. Als lehrreiche Gegenbilder stehen sich der Heliand und Otfrid, nur durch 30 Jahre getrennt, gegenüber, die Vertreter einer untergehenden und einer aufgehenden Epoche.

Das Wessobrunner Gebet[1]) zerfällt in zwei Teile, einen poetischen, 9 Zeilen umfassenden, in der stabreimenden Langzeile und im altepischen Stile, und einen daran angehängten prosaischen, ein Gebet, das mit dem vorhergehenden gar nichts ursprünglich zu thun hatte. Die Litteraturgeschichte hat nur die 9 Zeilen Dichtung zu berücksichtigen. Überliefert ist das Gedicht in bayerischer Sprachform, doch die Vorlage war altsächsisch, wie einige stehen gebliebene, allein altsächsische, nicht hochdeutsche Ausdrücke zur Genüge darthun. Es ist der Eingang einer jedenfalls längeren altsächsischen Dichtung, worin die Weltschöpfung im Anschluß an die Bibel und Bibelexegese besungen war. Der sächsische Dichter benützte seine Vorlage in derselben freien Weise, wie der des Heliand, und wählte wie jener die altepische Form. Mit dem Denkmal ist arger Mißbrauch getrieben worden, indem man darin altheidnisch germanische

1) Kürschners D. Nat.-Litt. I, 139 ff.; Kögel, ahd. und and. Litt § 43—46.

kosmogonische Vorstellungen zu erblicken trachtete. Nicht der Schatten eines Beweises spricht dafür, es ist ein rein geistliches Erzeugnis. Die germanische Form der Dichtung darf nicht dazu verleiten, auch den Inhalt für germanisch anzusehen; mit demselben Rechte könnte man dann auch der Form halber gleich den Inhalt des altsächsischen Heliand oder der angelsächsischen Genesis für germanisch erklären. Hauptsächlich hat die Behauptung vom heidnischen Inhalt des Wessobrunner Gebetes die falsche Kritik der altisländischen Quellen verschuldet. Eine Strophe der Völuspá deckt sich nämlich inhaltlich mit den Anfangszeilen. Gewiß haben die altsächsischen und altisländischen Verse einen gemeinsamen Urquell, aber nicht, wie man vorschnell schloß, im germanischen Heidentum, sondern im Christentum. Das sächsische Original fällt noch ins 8. Jahrhundert, die überlieferte bayerische Umschrift stammt aus dem Beginn des 9. Jahrhunderts.

Ludwig der Fromme war bestrebt, die Sachsen, welche das Schwert Karls zum Christentum gezwungen hatte, auch geistig und innerlich an dasselbe zu fesseln. Zur Erreichung dieses Zweckes schlug er einen äußerst vorteilhaften Weg ein, der am schnellsten zum Ziele führen konnte. Er beauftragte einen Geistlichen, vielleicht einen Mönch aus dem Kloster Werden an der Ruhr, welcher bei seinen Landsleuten den Ruf eines kunstgeübten Sängers besaß, das Alte und das Neue Testament in sächsische Verse zu übersetzen. Dieser machte sich sofort ans Werk; er wählte die altgermanische, stabreimende Langzeile und den alten epischen Stil, um die Sachsen durch die altgewohnte Form dem neuen Inhalt geneigter zu machen. Von der Bearbeitung des Alten Testamentes ist nur ein Bruchstück durch einen merkwürdigen Zufall auf uns gekommen. In einer alten angelsächsischen Genesis findet sich ein offenbar jüngeres und später eingeschobenes Stück, das sich als eine Übertragung aus einer altsächsischen Vorlage erweist.[1]) Das Neue Testament ist aber im Original erhalten, es ist der Heliand.[2]) Seine Abfassung fällt zwischen 822 und 840. Zu Grunde liegt die lateinische Evangelienharmonie des Tatian. Daneben sind die damals gebräuchlichen Bibelkommentare herangezogen, zu Matthäus Hraban, zu Johannes Alchwine, zu Lucas

1) Sievers, der Heliand und die ags. Genesis, 1875. — 2) Kürschners D. Nat.-Litt. I, 159 ff.; Kögel, ahd. und and. Litt. § 47—57. Eine abschließende, vorzügliche Ausgabe lieferte Sievers 1878.

und Marcus Bäda. Das gelehrte Rüstzeug beschwert und hemmt übrigens im Heliand den Fortgang der Erzählung nicht im selben Maße, wie es bei Otfrid der Fall ist. Schon aus diesem theologischen Wissen geht hervor, daß der Dichter ein sehr gelehrter Mann war; das Märchen, das über ihn im Umlauf ist, er sei ein einfacher Bauer gewesen, dem plötzlich Gott die Gabe des Gesanges verlieh, erweist sich als eine aus Bäda übernommene Sage, wo sie von dem Angelsachsen Kädmon berichtet wird, und verdient begreiflicherweise nicht den geringsten Glauben. Der Heliand als Kunstwerk ist oft überschätzt worden. Man muß sich vorhalten, daß das Interesse, welches er beanspruchen darf, weniger dem Stoffe, als vielmehr der Form gilt. Wertvoll ist die Dichtung, weil sie ein beträchtliches Stück der altsächsischen Dichtersprache übermittelt. Damit sind auch die äußerlichen Änderungen gegeben, welche der Stoff hie und da erfuhr. Die Geschichte ist gedacht, als ob sie unter Sachsen auf sächsischem Boden spielte, wie die naive Anschauung des Mittelalters überhaupt alles mit dem Gewand der eigenen Zeit zu umkleiden und im Spiegel der eigenen heimischen Zustände zu betrachten pflegt. Unverbrüchliche Treue, die den König und seine Gefolgsleute mit einander vereinigt, ist das Ideal germanischer Dichtung; der Heiland erschien als der König, die Jünger als seine Mannen, und so wurden diese Verhältnisse, mochten sie nun passen oder nicht, auf sie übertragen. Der Herr ist der reiche König, der Schätze spendet, dessen milde Freigebigkeit die kühnen Helden und Fahrtgenossen an ihn fesselt und ihm verpflichtet. Die Bergpredigt klingt wie eine feierliche Ansprache, welche der König an die Dingversammlung hält. Um diese Anschauung nicht zu zerstören, muß auch hie und da ein Zug der Evangeliengeschichte fallen, z. B. daß Christus auf einem Esel in Jerusalem einzog. Daß zuletzt die Jünger ihren Meister im Stich lassen, konnte nicht unberichtet bleiben; doch es vertrug sich schlecht zu den Forderungen der Mannentreue; der Dichter sucht es wenigstens zu begründen, es sei der Wahrsager Wort gewesen, daß es so geschehen mußte; das Schicksal aber war eine unabänderliche Macht. Bei der Passion laufen zwei unverträgliche Vorstellungen neben einander her: an einigen Stellen wird der Quelle gemäß Christus als gekreuzigt gedacht, an andern hängt er am Galgen, er erleidet die dem sächsischen Hörer bekanntere Todesstrafe. Charakteristisch für den Geist der Heliandübersetzung,

wie sie alles dem Einheimischen anzupassen sich bemüht, ist die Wiedergabe von Matth. 5, 27 vom Abhauen des Fußes und Ausreißen des ärgernden Auges: lieber solle man von seinem Freunde und Stammesgenossen lassen, als mit ihm vereint in Sünde willigen. Bei der Schilderung eines Seesturmes ist der Dichter in seinem Element, sie ist wohlgelungen. Dagegen fehlt infolge der Beschaffenheit der Quellen fast jede Veranlassung, die Seite des Stiles hervorzukehren, welche am schönsten entfaltet ist, die Kampfschilderung. Mit Eifer ergreift der Dichter die einzige Gelegenheit und malt breit aus, wie Petrus dem Malchus das Ohr abhaut. An volkstümliche Vorstellungen klingt das Federhemd der Engel an, das sie gleich den Schwanmädchen und anderen göttlichen Frauen im Heliand statt der Flügel tragen. An Bildern und Umschreibungen (kenningar) ist der Stil des Heliand arm. Die Darstellung im großen ganzen leidet etwas unter allzu breiter Weitschweifigkeit. Jedenfalls aber wurde der Dichter der ihm gestellten Aufgabe gerecht und verdient das Zeugnis eines mit den Regeln seiner Kunst wohlvertrauten Mannes.

Auf hochdeutschem Gebiete in Bayern um 900 aufgezeichnet, aber seinem Ursprung nach jedenfalls älter, begegnet als Vertreter der Stabreimdichtung das Muspilli.[1]) Die Behauptung, das Gedicht sei von Ludwig dem Deutschen eigenhändig niedergeschrieben, in ein ihm gehöriges Buch eingetragen worden, ist unerweislich. Dem Werke liegen von Anfang bis zum Ende christlich-mythologische Vorstellungen zu Grunde, nichts stammt aus dem germanischen Heidentum. Die Schicksale der Seele nach dem Tode werden erzählt; sobald sie den Leichnam verlassen hat, kämpfen ein himmlisches und ein hölliſches Heer um ihren Besitz. Im Anschluß daran werden die Freuden des Himmels und die Strafen der Hölle geschildert. Am Ende der Welt steht der Seele ein zweites Gericht bevor, wo die irdischen Thaten abgewogen werden; alle Toten stehen auf und treten vor Gottes Richterstuhl, keine noch so geringe Schuld bleibt dann verborgen. Dem jüngsten Gerichte voran geht nach biblischer Anschauung der Kampf des Antichrists mit Elias und der Weltbrand. Hier erhebt sich die Schilderung zu größerer Lebhaftigkeit und schöner Anschaulichkeit. „Wenn des Elias' Blut auf die Erde träuft, so entbrennen die

1) Kürschners D. Nat.-Litt. I, 149 ff.; Kögel, ahd. u. a. Litt. § 59—61. Zum Inhalt vgl. Zarncke, Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 18 (1866), 191 ff.; Vetter, Germania 16, 121 ff.

Berge, kein Baum steht mehr auf Erden, das Wasser vertrocknet, das Moor wird verschluckt, in Lohe brennt der Himmel, der Mond fällt herab, es brennt das Erdenrund, kein Stein bleibt stehen, wenn der Gerichtstag ins Land fährt, mit Feuer die Menschen heimzusuchen. Da kann kein Verwandter dem andern helfen vom Muspille." In diesem Ausdruck[1]), welcher Weissagung von der Welt (d. i. eben vom Untergang der Welt) und dann geradewegs Weltvernichtung bedeutet und auch im Altsächsischen und Altnordischen wiederkehrt, aber nicht auf einen urgermanischen Begriff, vielmehr auf eine erst in der christlichen Zeit in Niederdeutschland geprägte und von hier aus weiter verbreitete Form zurückweist, hat man sehr mit Unrecht Altheidnisches gemutmaßt. Gewiß wäre nie jemand, so wenig wie beim Wessobrunner Gebet, darauf verfallen, über die völlig genügende, christliche Erklärung hinauszugreifen, wenn man sich nicht wieder auf die nordische Mythologie mit ihrem Weltbrand, mit der „Götterdämmerung" (ragnarökkr) hätte berufen können. Doch sowenig wie beim Wessobrunner Gebet liegt der gemeinsame Hintergrund, von dem sich allerdings beide Quellen, die deutsche wie die isländische, abheben, im germanischen Heidentum, sondern in der christlichen Mythologie. Der zweifellos geistliche Dichter wußte den Stabreim nicht mehr kunstgemäß zu handhaben; die Verse sind oft so schlecht, die Rhythmik ist so mangelhaft, daß man Prosa im Predigtton mit eingemischten Stabreimen zu lesen vermeint. Mit der altepischen Dichtersprache, welche in den vorher besprochenen altsächsischen Werken so schön zur Geltung kam, war man offenbar auf hochdeutschem Gebiete bei weitem nicht mehr so vertraut. Daher begegnen im Muspilli nur sehr wenige formelhafte Wendungen aus dem Vorrat des altepischen Stiles. Bei der Beurteilung des Ganzen darf jedoch nicht außer acht gelassen werden, daß die Überlieferung keine gute ist, daß wir einen lückenhaften und verderbten Text vor uns haben. Die Stellen, an denen der lehrhafte Predigerton vorherrscht, sind möglicherweise von einem frommen Kleriker erst später hinzugefügt worden. Die drei Hauptscenen, die das Gedicht enthält, Schicksale der Seele nach dem Tode, Kampf zwischen Elias und Antichrist und Weltbrand, jüngstes Gericht über die Auferstandenen, sind lebhaft und anschaulich geschildert. Man hat behauptet,

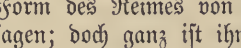
1) Zur Deutung vgl. Bugge, Studien über die Entstehung der nord. Götter- und Heldensage 417 ff.; Kögel, a. a. O. S. 212 Anm., giebt eine sprachlich unhaltbare Erklärung.

doch ohne überzeugende Beweise zu erbringen, daß diese drei Stücke ursprünglich von verschiedenen Dichtern herrühren; sie sind aber ebensowohl als das Werk eines und desselben Mannes verständlich.

Otfrid[1]) ist um 800 wohl zu Weißenburg im Elsaß geboren; seine Ausbildung empfing er in Fulda bei Hrabanus Maurus; zum Kloster St. Gallen hatte er durch seine Freundschaft mit den St. Galler Mönchen Hartmut (872—884 Abt) und Werinbert († 22. Mai 884) Beziehung, vielleicht war er selber einmal dort gewesen. Mit Salomo I., Bischof von Konstanz (839—879), stand er ebenfalls im Verkehr. Alle diese Männer hatten Einfluß auf sein Werk, das er zwischen 860—870 in Weißenburg vollendete. Wer die von ihm erwähnte, hochehrwürdige Frau Judith war, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen. König Ludwig der Deutsche erfüllte den Weißenburger Mönch mit Bewunderung, auch ihm kommt ein mittelbarer Einfluß auf die Dichtung zu. Otfrid behandelte wie der Dichter des Heliand die Geschichte Christi, aber nicht nach Tatian, sondern aus den vier Evangelien im Vulgatatext. 'Inter quattuor evangelistas incedens medius' sagt er selber; mit besonderer Vorliebe wurde das Johannesevangelium benützt, dagegen das des Marcus vernachlässigt. Die Bibelkommentare des Hrabanus, Bäda, Alchwine, Gregors Homilien und Augustinus zog auch er zu Rat; aus einer Predigtsammlung, die Paulus Diakonus im Auftrage Karls des Großen zusammengestellt hatte und welche noch für lange der fränkischen Geistlichkeit zur Vorlage diente, hat er ebenfalls geschöpft. Von den lateinischen biblischen Dichtungen des Juvencus, Sedulius und Arator ist er abhängig. Auch die deutschen Dichtungen kirchlichen Inhaltes scheint Otfrid gekannt zu haben; aus dem Muspilli z. B. entnahm er einen Vers (O. I., 18, 9 = Musp. 14). Das ganze Werk entstand nach und nach, Otfrid hatte anfangs die Absicht, nur einige Stücke aus den Evangelien zu behandeln; er teilte es dann in fünf Bücher ein, welche den fünf Sinnen zur Reinigung und Heiligung gereichen sollen. Überhaupt nimmt die theologische Auslegung der Schrift sehr viel Raum ein, wodurch die Erzählung beeinträchtigt wird. Lehrhafte Auslassungen verzögern oft den Fortgang, mora-

1) Kürschners D. Nat.-Litt. I, 186 ff.; Kögel, ahd. und and. Litt. § 62—66; die bequemste Ausgabe ist die von Erdmann, Halle 1882. Bezüglich der Textüberlieferung sei die große Seltenheit hervorgehoben, daß wir in der Wiener Handschrift eine unter des Dichters Aufsicht angefertigte Reinschrift besitzen, welche er eigenhändig durchkorrigiert hat. Infolge davon ist der Otfridtext von außergewöhnlicher Zuverlässigkeit.

liter mit Nutzanwendung aus dem Erzählten im buchstäblichen Sinn, spiritaliter und mystice, welche einen tieferen, verborgenen Sinn aufdecken sollen. Diese Stücke sind zum Teil sehr breit, aber sie geben andererseits dem Dichter auch Gelegenheit, seine persönliche, subjektive Empfindung und Meinung zur Geltung zu bringen. Auch da, wo Otfrid die Erläuterungen aus den Quellen schöpft, zeigt er Selbständigkeit des Ausdrucks und Urteils. Über den Zweck seiner Arbeit sprach sich Otfrid deutlich aus. Nicht eigene Anmaßung oder eitle Ruhmsucht haben ihn dazu veranlaßt, sondern die Bitten hochbewährter und heiliger Männer, die an dem „obscönen" Laiengesang Anstoß genommen hatten. Mit seinem Werk wollte er dem Frankenvolke in seiner eigenen Sprache eine nationale Dichtung schaffen, die denen der andern Völker, selbst der Griechen und Römer, gegenüber treten könnte. Den würdigsten aller Stoffe, die Worte und Werke Christi nach dem Bericht der Apostel, sollte sie enthalten. So ruhmvoll waren die Franken in allerlei Thaten bekannt, „warum sollen sie allein es missen, auf fränkisch Gottes Lob zu singen?" Der Abschnitt 'cur scriptor hunc librum theotisce dictaverit' und die Widmung an König Ludwig gehören zu den interessantesten, da Otfrid hier sich mit völliger Freiheit bewegt, und mit stolzen Worten sein Volk preist. Ein weiterer Zweck des Buches war, denjenigen, welche nicht Lateinisch verstanden, eine Verdeutschung zu bieten. Otfrids wirkliche dichterische Begabung verschwindet oft unter dem Wust seiner Gelehrsamkeit und dem breiten Schwall seiner Worte. Wie zart und innig er empfinden konnte, zeigt sich aber an einigen lyrischen Stellen, so in einem schönen Marienlied (I, 11, 39—54): „Selig, die ihn schützte, wenn der Frost ihm weh that, selig die Arme, die ihn umhalsten; kein Mensch vermag sie nach Gebühr zu preisen!" Im Schöpfungshymnus (II, 1, 1—32), in der Klage um die Heimat (I, 18, 25—30): „O Fremde, wie hart und schwer bist du. In Mühen leben, die der Heimat darben. Ich hab' es selber empfunden. Nichts Liebes fand ich in dir, als Trauer, wehvolles Herz und mancherlei Schmerz." Ein inniges Gebet steht III, 1, 31 ff.: Gott möge ihn schirmen wie die Mutter ihr Kind. In der Erzählung weiß Otfrid oft glücklich den epischen Ton zu treffen. Auf die Darstellung der subjektiven Gemütsstimmung der Personen, auf die psychologische Motivierung legt er großes Gewicht. Hie und da verstand er es auch, gleich dem

Helianddichter, den Stoff zu nationalisieren, die Handlung im Rahmen der heimischen Zustände zu schildern. Otfrid schrieb in seinem Heimatdialekt, im Südrheinfränkischen. Er vertiefte sich ins Studium seiner Muttersprache und machte sich Gedanken über deren grammatikalische und phonetische Verschiedenheit vom Lateinischen, worüber er in einer lateinischen Zuschrift an den Erzbischof Liutbert von Mainz Rechenschaft ablegte. Otfrid schuf den deutschen Reimvers für die Litteratur. Er geht vom Kurzverse aus, den er aber nicht, wie bei der nationalen Stabreimdichtung, in zwei $^4/_4$ Takte, sondern in vier $^2/_4$ Takte zerlegte; also ergiebt sich das Grundschema  . Zwei solcher Kurzverse werden durch Endreim mit einander verbunden. Der Reim ist stumpf oder klingend; im ersten Falle umfaßt er nur den vierten, im andern den dritten und vierten Takt. Zwei Langverse bilden wiederum zusammen eine Strophe. Offenbar leitete ihn die Absicht, schon durch die neue Form des Reimes von der alten nationalen Epik sich völlig loszusagen; doch ganz ist ihm dies nicht gelungen, zumal in den ältesten Partien seiner Arbeit, wo er in manchen Einzelheiten von der Technik und dem Stile der Stabreimdichtung noch abhängig ist.

Wir müssen Otfrids Evangelienbuch in die Reihe derjenigen Bestrebungen stellen, die unter Karl dem Großen angebahnt worden waren, mit dem Endziele, den Franken eine auf christlichem Boden stehende und doch national-deutsche Kultur zu schaffen. Nirgends reifte der Gedanke zu solcher Vollendung. Sprachlich und kulturgeschichtlich ist Otfrids Buch eine der interessantesten Erscheinungen aus der Karolingerzeit. Die Persönlichkeit Otfrids ist eine bedeutendere als die des Helianddichters, dessen Vorzug mehr außer ihm selber liegt, in der sprachlichen Form seines Werkes. Ein Fortwirken Otfridischer Gedanken und Worte läßt sich in späteren kirchlichen Dichtungen bis an das 12. Jahrhundert beobachten.

In der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts versuchte man in St. Gallen, einige Teile der Bibel für die deutsche Sprache zu gewinnen. Eine prosaische, interlineare Version der Psalmen 107, 108, 113 und 114, eine gereimte Psalmenübersetzung von Psalm 138 und 139 zeugen dafür.

Auf einige kleinere Denkmäler aus dem Ende des 9. Jahrhunderts sei hier noch hingewiesen, welche ebenfalls im Endreim

verfaßt sind. Ein Petruslied (bayerisch) in drei Strophen mit dem Refrain 'Kyrie eleuson, Christe eleuson' ist ein kurzes Gebet, wie es bei Prozessionen gesungen ward. Ein Vers, den es mit Otfrid (I, 7, 28) gemein hat, stammt wohl aus einer älteren vor beiden liegenden Quelle. In alemannischer Sprache verfaßt ist ein Gespräch zwischen Christus und der Samariterin; die lebhafte, dramatisch-bewegte und kurzgefaßte Darstellung zeichnet sich sehr vorteilhaft der breiten Redseligkeit gegenüber aus, welche Otfrid (I, 14) bei Wiedergabe dieser Scene entwickelt. Auf einen Zusammenhang zwischen diesem Gedicht und Otfrid ist übrigens nicht notwendig zu schließen. Die Anklänge sind zu schwach, als daß eine unmittelbare Abhängigkeit auf der einen oder andern Seite angenommen werden müßte. Ein sehr schlecht überliefertes Lied über den heiligen Georg (alemannisch) auf Grund einer lateinischen Passion gehört noch dem 9. Jahrhundert an. Ferner ist bekannt, daß der Mönch Ratpert († nach 884) in St. Gallen einen deutschen Lobgesang auf den heiligen Gallus verfaßt hat (fecit carmen barbaricum populo in laude Sancti Galli canendum); aber nur eine lateinische Übertragung Ekkeharts IV. ist davon erhalten. Im Lobgesang wird erzählt, wie Kolumban und Gallus über Gallien und Frankenland nach Schwaben fahren, wie sie zu Tuggen am Zürichersee das heidnische Opfer stören, wie sie darauf an den Bodensee entweichen müssen, wo Kolumban zu Bregenz einen christlichen Tempel errichtet. Von dort geht Kolumban nach Italien, der erkrankte Gallus kehrt nach Arbon zurück und findet dort Genesung. In der Einsamkeit gründet er seine Zelle und treibt die Unholde aus der Gegend. Wie er stirbt, geleitet der Erzengel Michael seine Seele ins Himmelreich. Auch der St. Galler Mönch Tutilo dichtete Deutsch und Lateinisch (concinnandi in utraque lingua potens), doch ist nichts davon erhalten.

Aus dem Halbdunkel der Kirche, in welchem die Poesie der Karolingerzeit bisher sich abspielte, führt uns das Hildebrandslied [1]) hinaus. Die Heldensage erwuchs in einer Umgebung, welche völlig vom germanischen Geist erfüllt war. Ausgesprochen Heidnisches, namentlich Nachwirkungen vom alten Götterglauben, dürfen wir allerdings in ihren Erzeugnissen nicht suchen; denn die Ausbildung des

1) Kürschners D. Nat.-Litt. I, 142 ff.; Kögel, ahd. und and. Litt. § 20—24.

überkommenen Teiles der Heldensage fällt ja bereits unter bekehrte Stämme; das Christentum wird auch von der Heldensage vorausgesetzt, aber es kommt nur in durchaus untergeordneten Äußerlichkeiten zur Geltung. In dieser Dichtung gelangt der germanische Heldengeist in voller Freiheit und Ursprünglichkeit zum Ausdruck; darin ruht ihre Erhabenheit und Größe; Treue bis zu Tod und Untergang ist der Grundzug der edlen Charaktere, die in ernster Schönheit hier geschildert sind. Das Hildebrandslied ist in einem eigentümlichen Mischdialekt überliefert, hochdeutsche und niederdeutsche Formen laufen bunt neben einander her, und zwar so regellos und fehlerhaft, daß dadurch von vornherein die Annahme, es könnte etwa ein Grenzdialekt vorliegen, unmöglich wird. Vielmehr kommt die Mischung sicher auf Rechnung der Überlieferung zu stehen. Das ursprüngliche Hildebrandslied war ein sächsisches Gedicht; denn nur mit Hilfe des Altsächsischen ist es zu verstehen, wogegen eine Reihe von Formen im Althochdeutschen unerhört ist. Aufgezeichnet, und zwar nach dem Gedächtnis und lückenhaft, wurde es von einem Manne, der nur an hochdeutsche Schrift und Rede gewöhnt war. Das Werk dieses Mannes mit seiner sächsischen und hochdeutschen Sprachmischung kopierten um 800 ziemlich genau zwei Fuldaer Mönche, und ihre Niederschrift ist uns überliefert. Es war von nöten, auf diese Entstehung des Textes hinzuweisen; litteratur- und sprachgeschichtlich gehört das Denkmal dem Altsächsischen, und soweit Folgerungen über den Stand der Heldensage im 9. Jahrhundert daran angeknüpft werden können, gelten sie allein für das niederdeutsche, keineswegs für das hochdeutsche Gebiet.

Das Gedicht setzt einen von den späteren mittelhochdeutschen Quellen etwas abweichenden Stand der Sage voraus. Vor Odowakar — nicht wie nachmals vor Ermanarik — war Dietrich von Bern dereinst aus seinem Lande gewichen und hatte in Begleitung Hildebrands und anderer Recken am Hofe des Hunnenkönigs eine Zufluchtsstätte gefunden. Nach dreißigjähriger Verbannung zogen die Goten heim, reich beschenkt von Attila, der sie für geleistete Dienste belohnte. Ein feindliches Heer, bei dem sich Hadubrand, Hildebrands Sohn, befindet, tritt ihnen entgegen. Zwischen den zwei Heeren begegnen sich kampfbereit Hildebrand und Hadubrand. Mit diesem Augenblicke setzt die Dichtung ein. Der Alte fragt den Jungen nach seinem Geschlecht und erkennt aus dessen Ant-

wort tiefbewegt seinen eignen Sohn. Er wendet alle Mittel an, Hadubrand vom Zweikampf abzubringen, und giebt sich zu erkennen. Doch der schenkt ihm keinen Glauben, er weiß von seefahrenden Männern, daß Hildebrand, Heribrands Sohn, schon längst im Kampfe umkam. Da erfüllt sich das Wehgeschick, Vater und Sohn beginnen den unabwendbaren Streit — Viele glauben, die Anlage des Liedes, dem der Schluß fehlt, spreche für einen tragischen Ausgang: der Sohn fiel von Vaterhand.[1]) In den erhaltenen jüngeren Bearbeitungen wird das Äußerste abgewendet, beide bleiben am Leben.

Die Darstellungsweise des Liedes ist wahrhaft großartig, packend in jedem Wort. Der Verlauf der Handlung ist dramatisch bewegt und drängt unaufhaltsam zum Ende. Zwei Helden werden durch den edelsten Wahn, durch die Ehre, dem düsteren Verhängnis entgegengetrieben. Die beiden Gestalten sind meisterhaft gezeichnet; in Hadubrand stürmt das jugendfeurige Heldentum rastlos vorwärts; das heiße Verlangen, im Kampfe Ruhm und Ehre zu ernten, mit der Siegesbeute, den Waffen des überwundenen Gegners zu prangen, betäubt in ihm jede andere Regung und läßt ruhige Erwägung nimmer aufkommen; so verblendet ihn der Wahn und treibt ihn jäh ins Verderben. Mit eignen Gefühlen von Schmerz und Stolz gemischt muß Hildebrand diesem echten Heldensprossen gegenüber stehen; sein Heldentum ist ein ernsteres, in Lebensmühen gereift, durch Klugheit in Schranken gehalten. Aber auch er vermag dem Verhängnis nicht zu wehren, als ihn der junge an der Heldenehre angreift und ihm Feigheit vorwirft. Hadubrand selber mahnte ihn an seine Pflicht, wie er ihm zurief, Hildebrand war stets im Kampf der erste.

Die Schönheit dieses Bruchstückes läßt uns um so schmerzlicher den Verlust größerer, zusammenhängender Gedichte fühlen.

An die Besprechung des Denkmales aus der Heldensage schließt sich sachlich zunächst die der geschichtlichen Lieder; denn ein grundsätzlicher Unterschied zwischen beiden Dichtungsgattungen waltet nicht ob, nur ist der Phantasie hier ein weiterer Spielraum

1) Ein Zeugnis hierfür bietet eine Strophe der altnordischen Ásmundarsaga kappabana, wo der sterbende Hildibrandr unter den von ihm selber erschlagenen Helden auch seinen eigenen Sohn anführt. Vgl. Symons, Heldensage § 8 (in Pauls Grundriß der germ. Phil. II, 1 S. 11) [und Detter, zwei Fornaldarsögur 1891 S. XLV ff.].

eingeräumt wie dort. Als ein kaum 16 Jahre alter Jüngling hatte König Ludwig III. 879 den westfränkischen Thron bestiegen. 881 erfocht er einen glänzenden Sieg über die heerenden Normannen. Bereits 882 starb er, wie es heißt infolge einer inneren Verletzung, welche er sich in jener Schlacht bei Saucourt zugezogen hatte. Noch vor seinem Tode verfaßt (aber erst nachher niedergeschrieben, wie aus der Überschrift im Manuskript hervorgeht) ist das Ludwigslied[1]) in rheinfränkischer Mundart. Der Dichter ist ein Kleriker, und geistliche Tendenz hat sein Werk auch sehr stark beeinflußt. Trotzdem besitzt es auch bedeutende Vorzüge, rasch fortschreitende, dramatisch bewegte Handlung und gute Gliederung der Gedanken. König Ludwig war ein vaterlos Kind, da nahm der Herr sich seiner an und erzog ihn. Gott wollte erproben, ob er so jung schon Mühen erdulden könne. Zur Strafe für die Sünden der Franken brechen die Normannen ein. Der König war eben ferne von seinem Reich; da befahl ihm Gott selber, an die Stätte der Gefahr zu eilen. Der König erhob die Kampfesfahne und ritt zu den Franken. Die dankten Gott und sprachen zum König: „O Herr, so lange harren wir dein!" Ludwig tröstete sie, nahm Schild und Speer, und traf auf die Normannen. Kühn ritt er voran und sang ein heiliges Lied, und seine Getreuen antworteten „kyrrieleison". Da begann der Streit, Blut erschien auf den Wangen. Keiner focht so wie der König, er schenkte seinen Feinden einen bittern Trank. Gelobt sei Gott und den Heiligen Dank, Ludwig ward sieghaft. Heil Ludwig, siegreicher König!

Es ist ein schönes Preislied auf den jungen königlichen Helden. Die Form des Gedichtes ist in Anlehnung an Otfrid die gereimte Langzeile. Möglicherweise waren auf den geistlichen Verfasser von Einfluß geschichtliche Lieder ähnlichen Charakters in lateinischer Sprache[2]), wie sie für jene Zeiten nachweisbar sind, und empfing er von dorther Anregung zu seiner deutschen Dichtung. Zum Beweise, wie wenig verschieden ihrem Ursprung nach historische Dichtung und Heldensage sind, wie diese aus jener hervorgeht, ist das Ludwigslied insofern ganz besonders lehrreich, als dasselbe geschichtliche Ereignis, die Schlacht bei Saucourt, welche in deutscher Sprache ein geschichtliches Lied hervorrief, in

1) Kürschners D. Nat.-Litt. I, 257 ff.; Kögel, ahd. und and. Litt. § 35—37. — 2) Kögel a. a. O. § 38.

franzöſiſcher Sprache und Dichtung zur Heldenſage ward. Es erwuchs hier daraus das Gedicht von Gormond et Isembart.[1])

Wertvoll trotz ihres nur geringen Umfanges ſind die altdeutſchen Zauberſprüche. Bei den wenigen Überreſten der altdeutſchen Dichtung iſt jedes noch ſo kleine Stück wichtig, da es über Metrik und Sprache Aufſchluß erteilt. Doch nicht allein ihrer Form, ſondern ebenſoſehr ihres Inhaltes wegen hat die Litteraturgeſchichte auf dieſe Denkmäler einzugehen. Zauberlieder gegen unheilvolle Mächte, die Menſchen und Tieren und der Feldflur Schaden bringen konnten, namentlich gegen Seuchen, die Menſchen und Vieh heimſuchten, Sprüche, welche ein Übel bannten, und ſolche, die von einem bereits eingetroffenen heilten, auch ſolche, welche dem Feinde Schaden zufügten, gab es ſchon in der älteſten indogermaniſchen Zeit, und bis auf unſere Tage herab ſind ſie im Volke gebräuchlich. Die älteſten indogermaniſchen Beiſpiele hierfür liefert in reicher Fülle der altindiſche Atharvaveda. Bei Indern und Germanen ſtimmen viele Sprüche nicht nur in Zweck und Inhalt, ſondern auch in der Form merkwürdig zuſammen, ſo daß man darin mit Recht eine einfache, ſeit Urzeiten geübte Art der Dichtung mutmaßen darf.[2]) Eine charakteriſtiſche Eigenheit der altgermaniſchen Zauberſprüche macht dieſe aber für die Kulturgeſchichte beſonders bedeutſam: der eigentlichen Formel geht nämlich eine erzählende Einleitung voran, es wird ein typiſch gedachter Fall in ſeinen Einzelheiten geſchildert, bei welchem dann zuletzt der Spruch erfolgreiche Anwendung findet. Während die Formeln ſelber ziemlich allgemein gehalten ſind und für jedes Volk, für jede Zeit paſſen, ſo daß z. B. zwiſchen einem deutſchen und einem indiſchen Zauberſegen wenig Unterſchied iſt, ſo hängen die Eingänge großenteils mit der deutſchen Umgebung, in welcher der Spruch auftritt, enger zuſammen und gewähren einige Einblicke in deutſche Zuſtände. Am berühmteſten ſind die im 10. Jahrhundert aufgezeichneten Merſeburger Sprüche.[3])

eiris sâzun idisi, sâzun hera duoder.
suma hapt heptidun, suma heri lezidun,
suma clûbôdun umbi cuoniouuidi:
insprinc haptbandun, invar vîgandun!

1) Herausg. in Böhmers roman. Studien 3, 501 ff.; zur Sage ebenda 4, 119 ff.; Hertz, Triſtan und Iſolde S. 569 ff. — 2) Vgl. A. Kuhn in der Ztſchr. für vergl. Sprachforſchung 13, 49 ff. und 113 ff. — 3) Die Texte nach Braunes althochdeutſchem Leſebuch. 3. Aufl. 1888.

D. h. „einſt ſaßen Frauen, ſaßen hier und dort; einige hefteten Haft, einige hemmten das Heer, einige klaubten um die Feſſeln: entſpringe den Banden, entfahre den Feinden!" Hier ſteht der eigentliche Spruch in der vierten Zeile, die drei erſten dienen zur Einleitung. Idis iſt ein Wort, das in den Denkmälern Frau bedeutet, aber wahrſcheinlich früher ein Weib überirdiſcher Abkunft, ein halbgöttliches Weſen bezeichnete. Solche idisi ſaßen alſo da, in drei Gruppen geteilt; die einen legen den gefangenen Feinden Feſſeln an und ſind darum wohl hinter der Schlachtreihe des befreundeten Heeres zu denken; die zweiten ſuchen in die Entſcheidung des Kampfes einzugreifen, indem ſie das feindliche Heer aufhalten, wohl vermittelſt ſchädigender Zaubergeſänge; die dritten endlich neſteln an den Knoten der Feſſeln, mit denen die befreundeten Streiter gebunden ſind. Sie kommen offenbar damit nur dadurch zu ſtande, daß ſie das Zeile 4 mitgeteilte löſende Zauberlied ſingen.

Phol ende Uuodan vuoren zi holza.
dû uuart demo balderes volon sîn vuoz birenkit.
thû biguolen Sinhtgunt, Sunna era suister;
thû biguolen Friia, Volla era suister;
thû biguolen Uuodan, sô hê uuola conda.
sôse bênrenkî, sôse bluotrenkî,
sôse lidirenkî:
bên zi bêna, bluot zi bluoda,
lid zi geliden, sôse gelîmida sîn.

D. h. „Vol und Wodan fuhren zu Walde; da ward dem Fohlen des Herrn der Fuß verrenkt. Da beſprach ihn Sinhtgunt, der Sunn ihre Schweſter; da beſprach ihn Frija, der Vol ihre Schweſter; da beſprach ihn Wodan, wie er wohl konnte. So Beinverrenkung wie Blutverrenkung wie Gliederverrenkung: Bein zu Bein, Blut zu Blut, Glied zu Gliedern, wie wenn ſie geleimt wären." Die Beſprechungsformel iſt uralt, ſie findet ſich bereits im Atharvaveda. Ihre Erklärung macht keine Schwierigkeit. Dagegen iſt der epiſche Eingang ſchon ſehr verſchiedenartig aufgefaßt worden. Zunächſt gilt es die aufgezählten altdeutſchen Götternamen richtig zu erkennen. Balder[1]) iſt hier gleich dem

1) Das Wort weiſt mit got. balþs, adh. balt auf ein urgerm. Adjektivum balas 1) leuchtend, hell, 2) ſchnell, kühn, zurück; in beiden Bedeutungen (man vgl. die Namen

angelſächſiſchen bealdor, Herr, Fürſt, König. Die nordiſche Mythologie erzählt viel vom lichten Gott Baldr und ſeinem frühen Tod. Bislang hat man infolge einer falſchen Auffaſſung des Verhältniſſes zwiſchen den ſehr jungen nordiſchen und den ältern andern germaniſchen Denkmälern geglaubt, auch die deutſchen Stämme hätten dieſen Gott Balder gekannt. Doch iſt wahrſcheinlich, daß die nordiſche Sage vom lichten Baldr eine ſehr ſpäte Schöpfung iſt und daß die übrigen Germanen keinen Teil an ihr gehabt haben. Bei ihnen findet ſich zwar das Subſtantivum balder = Herr, im Oberdeutſchen paltar, auch als Mannsname gebräuchlich, welches im Nordiſchen zum Götternamen erhoben und zum reinen Unſchuldsgott individualiſiert wurde. In den zwei erſten Zeilen iſt ſomit nicht von drei (Phol, Wodan, Balder), ſondern nur von zwei (Phol, Wodan) Gottheiten die Rede. Mit dem balder in der zweiten Zeile iſt eine derſelben und zwar Wodan gemeint. Sunna, Volla werden gewöhnlich als Nominative gefaßt, ſie ſind aber eher Genitive zu Sunn und Vol, Namen von Göttinnen. Phol in der erſten Zeile iſt der Nominativ zu Volla; ph und v wechſeln öfters in der althochdeutſchen Schreibung für einen und denſelben Laut. Demnach dürfte der Eingang etwa ſo gedeutet werden: die Göttin Vol und Wodan ſind auf der Fahrt begriffen in Begleitung der Sinhtgunt und der Frija; Sinhtgunt iſt die Schweſter der Sunn, Frija die Schweſter der Vol. Da ſtößt dem Fohlen Wodans ein Unfall zu. Vergebens verſuchen Sinhtgunt und Frija ihre Künſte; nur Wodan ſelber, welcher der kräftigſten Zauberſprüche mächtig iſt, bringt die Heilung zu ſtande.[1]) Dieſer Spruch ward um des Eingangs Willen oft von der mythologiſchen Forſchung arg mißbraucht, ſo wenn man den Deutſchen auf Grund hiervon allein friſchweg den isländiſchen Baldrmythus in ſeiner Geſamtheit zuſprach. Es iſt aber nichts weiter daraus zu lernen, als einige Götternamen aus dem deutſchen Heidentum, und mit Ausnahme der gemeingermaniſchen Wodan und Frija, die uns verſtändlich ſind, vermögen wir nicht einmal die Anzahl und Form, geſchweige denn die Bedeutung der hier genannten göttlichen Weſen mit völliger Sicherheit

mit dag, berht) konnte es auch in Namen verwendet werden. Vgl. Schröder, Z. f. d. A. 35, 237 ff., der aber balder = der Leuchtende als altgerman. Götternamen faßt, aus dem das appellative balder = Fürſt erſt entſprang. Balder als Name iſt ſehr wol möglich; doch an unſerer Stelle iſt das Wort Appellativum.

1) Zur vorgetragenen Erklärung vgl Bugge, Studien über die Entſtehung der nordiſchen Götter- und Heldenſagen S. 296 ff. und Kauffmann, PBB. 15, 207 ff

zu beſtimmen. In bayeriſchem Dialekte, wohl auch noch aus dem 10. Jahrhundert ſtammend, iſt der ſog. Wiener Hundeſegen verfaßt. Ihn hat der Jäger früh am Morgen über Hund und Hündin zu ſprechen, daß Wolf und Wölfin ſie nicht ſchädigen, wohin ſie laufen des Waldes oder des Weges oder der Heide. Als Nothelfer werden hier wie auch ſonſt in den andern erhaltenen Sprüchen nicht mehr die Heidengötter, ſondern Chriſtus, Maria und die Heiligen angerufen. Ein altſächſiſcher Spruch gegen Lähmung des Pferdes erzählt im Eingang, wie ein Fiſch im Waſſer ſchwamm, deſſen ſchadhaft gewordene Floſſen unſer Herr heilte. Gegen den Hexenſchuß, der als Wurm mit neun Würmchen im Knochenmark ſitzend gedacht wird und daraus vertrieben werden ſoll, iſt ein Segen in hoch- und niederdeutſcher Faſſung überliefert. Der Straßburger Blutſegen, alemanniſch, aber nach einer niederdeutſchen Vorlage aus einer Handſchrift des 11. Jahrhunderts, gegen Stillung des rinnenden Blutes, enthält manches Dunkle.[1]) Seines Eingangs halber erwähnenswert iſt der Segen gegen die Fallſucht (contra caducum morbum).[2]) Der Gegenſatz zwiſchen Heidentum und Chriſtentum liegt hier noch klar am Tage. Der alte Donnergott, des Teufels Sohn, hat ſeinen Blitzſtrahl in eine Brücke fahren laſſen, um ſie zu zerſtören, und hat einen Stein zerſchmettert. Da naht ſich als Retter der Sohn Adams, d. i. Chriſtus, und ſchlägt den Sohn des Teufels zu einer Staude zurück, d. h. wohl, er bewirkt, daß der verderbliche Strahl in einen Buſch einſchlägt, wo er weniger Schaden anrichtet. Ein anderer Spruch, deſſen Urſprung vielleicht auch noch in die Karolingerzeit fällt, iſt gegen Gliederſteifheit des Pferdes (ad equum errehet). Ein Mann ging am Wege und führte ſein Roß. Da begegnete ihm der Herr (Chriſtus) mit ſeinem Gefolge. „Warum gehſt du, Mann? Warum reiteſt du nicht?“ „Wie kann ich reiten? Mein Roß iſt lahm.“ „Zieh es beiſeite, raun ihm ins Ohr, tritt es auf den rechten Fuß: ſo wird es mit dem ſteifen beſſer.“ Hübſch iſt hier die Form des lebhaften Dialoges.

Ein alemanniſcher Spruch ‘ad signandum domum contra diabolum’ zeigt alten Volksglauben: der Wicht wird bei ſeinem Namen genannt und verliert dadurch die Macht über die Habe

1) J. Grimm, kleinere Schriften 2, 29 und 147; Müllenhoff, Denkmäler 280 ff. — 2) Zu dieſem und zum folgenden Spruch vgl. Scherer, Sitzungsberichte der Berl. Akad. 1885, S. 577 ff.

der Menſchen, beſonders über die Kuhmilch. Wahrſcheinlich ſtand der Spruch auf einer Sennhütte, denn er bezieht ſich auf die Alpwirtſchaft, und iſt wohl von einem St. Galler Mönch dort geſehen und aufgezeichnet worden. Eine andere alemanniſche Beſchwörungsformel geht wieder gegen Lahmheit der Roſſe; die Krankheit iſt als eine Mahr, ein Alp gedacht, und ſoll durch den Spruch wieder in die Berge und Seen, wo ſie herkam, zurückgebannt werden.

Daß der Vorrat derartiger Zauberlieder ein ſehr beträchtlicher war, iſt aus der Natur der Sache ſelber ſchon zu ſchließen; unmittelbar bezeugt es aber auch eine homilia de sacrilegiis[1]), die ein langes Sündenregiſter aufzeichnet.

Die ſächſiſche Zeit[2]) (900—1050).

Die geiſtliche Dichtung in deutſcher Sprache, die in der vorhergehenden Periode ſich zu hoher Blüte emporgeſchwungen hatte, verſtummt faſt ganz, um von neuem im 11. und 12. Jahrhundert ſich zu erheben. Aber nach wie vor bleibt der Geiſtliche Pfleger und Hüter der Dichtkunſt. Im 10. Jahrhundert gelangt das Lateiniſche faſt ausſchließlich zur Herrſchaft, hoch und niedrig bedient ſich ſeiner; die vornehme Geſellſchaft beſaß damals eine Kenntnis der lateiniſchen Sprache wie in ſpäteren Jahrhunderten der franzöſiſchen. Die eine wie die andere mußte auf die geiſtigen Schöpfungen einwirken, die für ſolche Hörer beſtimmt waren, und durchdrang nach und nach die geſamte dichteriſche Thätigkeit. Am Ende wird der Stil des Schriftſtellers, auch wenn er deutſch ſchreibt, wie der Abt Williram von Ebersberg, zur Hälfte wenigſtens mit lateiniſchen Brocken durchſetzt. Die Höfe der Ottonen waren den Wiſſenſchaften wohl geneigt. Frauen aus den höchſten Kreiſen nahmen lebhaften Anteil an der gelehrten Bildung des Jahrhunderts. Hadwig, die Herzogin in Schwaben, war des Griechiſchen und Lateiniſchen kundig. Man kann die Ottonenzeit, in der die gebildeten höheren Geſellſchaftskreiſe mit Begeiſterung den lateiniſchen, klaſſiſchen Studien oblagen, mit dem Humanismus und der Renaiſſance vergleichen. Nur beſteht der Unterſchied, daß dieſe frühmittelalterliche Renaiſſance faſt ſpurlos erloſch, während die ſpätere eine neue Kultur herauf

1) Herausg. von Caſpari 1886. — 2) Vgl. Ebert, allgem. Geſch. der Litt. des MA. im Abendlande Bd. III (1887), S. 259 ff. Zur lateiniſchen Litteratur der Ottonenzeit.

führte. Fast möchte es scheinen, als wären die Bemühungen Karls des Großen, die gelehrte Bildung mit der nationalen Sprache zu vereinigen, umsonst gewesen. Aber wenn auch die Sprache der litterarisch Thätigen lateinisch ist, der Geist und Inhalt ihrer Werke hängt um so enger mit deutschem Wesen zusammen, mehr als in den vorigen Jahrhunderten. Die sächsischen Kaiser nannten sich 'reges Teutonicorum' und von nun an wird es üblich, vom deutschen Volk im heutigen Sinn zu sprechen. Im 9. Jahrhundert hatte man als deutsch oder französisch nur die Sprache im Gegensatz zur romanischen bezeichnet. Die Stoffe, welche behandelt werden, sind mannigfach. Die deutsche Heldensage nimmt auch in dieser lateinischen Dichtung eine hervorragende Stellung ein. Die für die Folgezeit bis herab zur Gegenwart bedeutsame Tiersage setzt im 10. Jahrhundert litterarisch zum erstenmal kräftig ein. Eine einzelne Erscheinung, die nur aus den Verhältnissen der damaligen Bildung zu verstehen ist, tritt uns in Hrotsuith, der Nonne von Gandersheim, entgegen. Im übrigen eröffnet die lateinische Dichtung manchen interessanten Einblick in die Spielmannsdichtung, da sie diese wiederholt. Im Ruodlieb meldet sich bereits die romantische Geschmacksrichtung einer neu anbrechenden Zeit, die im eigentlichen Mittelalter zur vollen Entfaltung kommt. Die deutsche Litteraturgeschichte hat natürlich nur auf diejenigen unter den lateinischen Denkmälern einzugehen, welche des Inhaltes halber mit ihrem Stoff in Verbindung stehen, zum Teil sogar geradewegs wie der Waltharius deutsche verlorene Werke ersetzen. Auf den Inhalt allein kommt es also an und auf dessen Beziehungen zur deutschen Litteratur; alles andere, namentlich eingehende Erörterungen über die Form der lateinischen Quellen, kann hier keine Berücksichtigung finden, sondern entfällt auf das Gebiet der Geschichte der lateinischen Litteratur im Mittelalter. Die rein gelehrte lateinische Dichtung der Hrotsuith ist streng genommen von der deutschen Litteraturgeschichte eigentlich auszuschließen. Wenn sie genannt wird, hätten auch andere hervorragendere Gestalten der mittellateinischen Litteratur Anspruch auf Berücksichtigung. Da man aber einmal seit lange gewöhnt ist, in den deutschen Litteraturgeschichten von ihr zu lesen, so mag sie auch im folgenden ihren Platz behaupten, zumal da ihr in der Geschichte des deutschen Dramas ehrenvolle Erwähnung gebührt.

Lateinische Denkmäler.

In der Klosterschule von St. Gallen übte man die Schüler fleißig in der Kunst, fließende lateinische Verse zu schreiben Man stellte Aufgaben, die 'dictamen diei' oder 'dictamen magistro' hießen. Der Lehrer gab dem Schüler einen Stoff, den dieser im zierlichen lateinischen Gedicht, wohl geschmückt mit echt klassischen Phrasen aus Vergil oder Horaz u. a. ausarbeiten mußte. Ratperts Lobgesang auf den heiligen Gallus in deutscher Sprache ging verloren, aber die lateinische Schulübung darüber hat sich erhalten. Im 10. Jahrhundert war Geraldus als Lehrer an der Klosterschule thätig. Ekkehart I., der Dekan († 973), sein Hörer, erhielt die Aufgabe, einen deutschen Heldensang von Walthari [1]) in lateinischen Versen zu bearbeiten. Es ist eine Jugendarbeit, etwa um 920 auf der Schulbank verfaßt, aber doch getragen von einem trefflichen Verständnis für die Schönheit der Vorlage. „Er hat brav gesungen, und sein Walthariled ist ein ehrwürdig Denkmal deutschen Geistes, die erste große Dichtung aus dem Kreis heimischer Heldensage" (Scheffel). Die Form des Epos lehnt sich an Vergil und Prudentius an. Aber trotzdem klingt der deutsche Wortlaut mehrfach durch, manche Wendung erinnert lebhaft an den Stil der deutschen Heldendichtung. Später wurde das Gedicht von Ekkehard IV. (ca. 980—1060), dem treulichen Berichterstatter vom Klosterleben zu St. Gallen in der Zeit von 883—975, überarbeitet. Walther und Hildegund, an Attilas Hofe als Geiseln lebend, entflohen mit einander in die Heimat, um, wieder in Freiheit, einen Bund fürs Leben zu schließen, zu dem die Väter sie schon als Kinder verlobt hatten, noch ehe sie in die Fremde zu den Hunnen mußten. In den Vogesen werden sie von Gunther und seinen Mannen überfallen, Gunther will Schatzung erheben. Aber Walther besiegt alle seine Recken in Zweikämpfen, auf deren ausführliche Schilderung das Gedicht den Hauptwert legt. Nur noch der König und Hagen sind übrig. Im Kampfe werden alle drei schwer wund; Hildegund pflegt Freund und Feind und die kampfesmüden Helden schließen wieder Versöhnung. Im Waltharius sind die zwei Grundzüge, die den Adel der deutschen Heldendichtung ausmachen, in glücklichster Weise ver-

1) Kürschners D. Nat.-Litt. I, 317 ff.; Kögel, ahd. u. a. Litt. § 25—28; Bächtold, Gesch. d. deutsch. Litt. i. d. Schweiz S. 43 ff.; Ausgabe von Holder und Scheffel 1874.

einigt: das trotzige, herbe Heldentum, gemildert durch die Frauenliebe. Die Gestalt der Jungfrau verschönt die wildesten Kämpfe, und doch ist die Weichheit, die ihre Erscheinung dem Ganzen verleiht, nirgends Weichlichkeit, keine Spur von galanter Frauenanbetung, wie sie in der Dichtung der Ritter kennt, findet sich beim deutschen Helden, und doch steht die Frau im germanischen Epos viel höher; hier ist die wahre, echte Frauenwürde, dort eine künstliche und eingebildete. Vielleicht lag Ekkehart eine stabreimende deutsche (alemannische?) Dichtung vor; aber Sicheres ist darüber, inwieweit etwa noch Spuren dieser Form im Lateinischen durchschimmern mögen, noch nicht ermittelt. Der Hauptwert des Waltharius ist ein sagengeschichtlicher. Er hat manche in den übrigen Bearbeitungen desselben Stoffes verschwundene, altertümliche Züge gerettet und ist für die Geschichte der deutschen Heldensage von außerordentlicher Wichtigkeit. Auf die vielen Einzelheiten kann hier nicht eingegangen werden.

Die Darstellung, wohl bereits des Originales, erreichte in den Zweikämpfen ihren Höhepunkt. „Keines dieser Gefechte — sagt J. Grimm — gleicht dem andern, sondern ist durch die Sinnesart der jedesmal auftretenden Kämpfer, durch die Verschiedenheit der gebrauchten Waffen und durch den für Walthari zwar immer siegreichen, in den Nebenumständen aber abweichenden Ausgang eigentümlich ausgebildet. Die wechselndsten Gefühle werden dadurch angeregt. Ein Held erscheint als treuer Dienstmann, der andere als Rächer seines gefallenen Verwandten, ein dritter als landflüchtiger Fremdling und für jeden verändern sich die Beweggründe des Angriffs." Wunderschön ist, wie Walthari am Abend des Kampftages betet:

Er sprachs, und Dorn und Strauchwerk hieb er sich rings vom Hag,
Und schloß den engen Pfad mit stachlichem Verhack,
Mit bittrem Seufzen wandt er sich zu den Leichen dann,
Jedwedem Rumpfe fügte sein Haupt er wieder an;
Gen Sonnenaufgang warf er knieend sich zur Erde
Und sprach das Sühngebet mit scharf entblößtem Schwerte:
O Schöpfer dieser Welt, der alles lenkt und richtet,
Gen dessen hohen Willen sich nichts hienieden schlichtet,
Hab' Dank, daß heute ich mit deinem Schutz bezwungen
Der ungerechten Feinde Geschoß und böse Zungen!

O Herr, der du die Sünde austilgst mit starken Armen,
Doch nicht den Sünder selbst — dich fleh ich um Erbarmen:
Laß diese Toten hier zu deinem Reich eingeh'n,
Daß ich am Himmelssitze sie möge wiederseh'n.

Gunther ist im Waltharius Frankenkönig. Hildegund sieht die Feinde zuerst und hält sie für verfolgende Hunnen. Aber Walthari sagt: Franken Nibelunge (Franci Nebulones) sind es. Nebulo scheint die lateinische Übersetzung von Nibelung. Allerdings wird neuerdings diese Deutung von nebulo angefochten und der Ausdruck im gewöhnlichen lateinischen Sinn „Windbeutel" genommen. In der Stelle läge ein Hohn: windige Frankenschelme! Anzeichen sprechen aber auch sonst dafür, daß die Nibelungensage, der Untergang des Nibelungengeschlechts, an Attilas Hofe im 10. Jahrhundert in lateinischen Gedichten besungen ward. Die „Klage" sagt:

4295 Von Pazzouwe der biscof Pilgerîn
durh liebe der neven sîn
hiez scrîben ditze mære,
wie ez ergangen wære,
in latînischen buochstaben,
daz manz für wâr solde haben,
swerz darnâh erfunde,
von der alrêrsten stunde,
wie ez sih huob unde ouh began,
und wi ez ende gewan
umbe der guoten knehte nôt,
und wie si alle gelâgen tôt.
4314 daz mære prieven dô began
sîn schrîber, meister Kuonrât.
getihtet man ez sît hât
dicke in tiuscher zungen.[1])

Der Verfasser der Klage im 13. Jahrhundert hat demnach irgendwoher die Nachricht erhalten, daß im 10. Jahrhundert auf Veranlassung des Bischofs Pilgrim von Passau (971—991) durch einen Schreiber Konrat die Nibelungensage auf lateinisch auf-

1) Vgl. die Stelle Kürschners D. Nat.-Litt. VI, 2, 1 S. 328 und 329.

gezeichnet wurde.[1]) Der Stoff sei außerdem in zahlreichen deutschen Bearbeitungen verbreitet. Es ist kein Anlaß vorhanden, diese Angabe anzuzweifeln. Im Gegenteil scheint das Auftreten des Pilgrim im Nibelungenlied und in der Klage nur dann erklärlich, wenn wir annehmen dürfen, daß ein Dichter zu seinen Lebzeiten ihn dadurch ehren wollte, daß er ihn in der Sage erwähnte. Die litterarischen Zustände des 10. Jahrhunderts lassen es ebenfalls als möglich erscheinen, eine gleichwie der Waltharius von geistlichem Verfasser ausgehende lateinische Dichtung von den 'Nebulones' anzusetzen. Nur muß man sich davor hüten, diese lateinische Dichtung, über deren Beschaffenheit wir ja gar nichts wissen können, in unmittelbaren Zusammenhang mit irgend welchen späteren Nibelungengedichten zu bringen, etwa irgendwo Rückübersetzung ins Deutsche und dergleichen zu mutmaßen. Es genüge, auf die Möglichkeit einer lateinischen Nibelungen-Dichtung neben dem Waltharius hingewiesen zu haben.

Die Entstehung der Tierepen[2]) gehört der lateinischen Litteraturperiode an; sie wird darum mit Recht in diesem Abschnitt behandelt, obwohl wir auf frühere Zeiten zurückgehen müssen, wenn die ersten Anfänge zu erörtern sind und andererseits auch ins eigentliche Mittelalter hinübergreifen, wenn die Hauptwerke erwähnt werden. Die Geschichte der Tiersage ist in mehrfacher Hinsicht lehrreich: „die Fülle ihrer Entstehung und Ausbildung überbietet alles, was das Altertum in der Fabel hervorgebracht hat. Mit der ganzen Kraft des Epos, Knospe an Knospe schwellend, erblühte sie aus deutschem Stamm in den Niederlanden, dem nördlichen Frankreich und westlichen Deutschland" (J. Grimm). Sie lehrt das Werden und Wachsen der Sage deutlich erkennen, weiht in dichterische Vorgänge ein, die auch sonst überall vorauszusetzen, zu ahnen, aber nirgends so klar fast Schritt für Schritt zu verfolgen sind. Sie zeigt, was es für eine Bewandtnis hat mit den Entlehnungen, die der germanische Geist im Altertum aus der Fremde entnahm. Seine schöpferische Selbständigkeit und Gestaltungskraft kommt in großartiger Weise zur Geltung; weit höhere Bewunderung flößt das Tierepos nunmehr ein, da seine

1) Vgl. W. Grimm, Heldensage S. 109; Dümmler, Piligrim von Passau, 1854, S. 87 ff. — 2) Zur Geschichte des Tierepos vgl. Kürschners D. Nat.-Litt. I, 287 ff.; II, 1, 230 ff.; J. Grimm, Reinhart Fuchs 1834; Reißenberger, Reinhart Fuchs 1886 in den Einleitungen.

bescheidenen Ursprünge klarer vor Augen liegen, als früher, da man die Quellen in dunkler Vorzeit vermutete. Die reich entwickelte Tiersage, die in der ältesten Zeit nur in lateinischer Litteratur vorliegt, führte J. Grimm zu der Ansicht, daß sie ein Gemeingut aller indogermanischen Völker sei, vom deutschen Volke aber erst zu reicherer Fülle und epischer Vollendung ausgebildet wurde. Eine weitgehende Gemeinschaft zwischen indischer, griechischer und deutscher Tiersage sei nicht zu leugnen, doch beruhe sie auf uraltem Zusammenhang, auf der gemeinschaftlichen Abstammung vom indogermanischen Urvolk. Dem steht zweierlei entgegen: die Tiersage findet sich in der alten Zeit nur bei den deutschen Stämmen, die übrigen Germanen (Angelsachsen und Nordleute) haben keinen Teil daran. Wäre sie indogermanisch, so müßte sie natürlich auch urgermanisch sein; es wäre zu erwarten, daß sich auch bei den außerdeutschen Germanen Spuren vorfänden. Die Tiere sind zum Teil einer nicht germanischen Natur entnommen, namentlich der König, der Löwe; die Riesen des deutschen Urwaldes treten ihnen gegenüber zurück. So hätte zum wenigsten eine Mischung germanischer und fremder Bestandteile stattgefunden. Endlich ist die Übereinstimmung zwischen einzelnen Teilen der Tiersage und antiken Fabeln eine so genaue, daß der Gedanke an zufällige Entstehung auf beiden Seiten oder an selbständige Weiterbildung aus einem gemeinsamen Urkern vollkommen ausgeschlossen bleibt. Die Erzählungen treten aber in einer Zeit und unter Umständen auf, da ein deutscher Stamm der antiken Bildung nahe geführt wurde. Wie bei den nordischen Wikingern zu schließen war, daß sie aus der Fremde entlehnten, weil von der Zeit an, als sie mit christlicher Kultur in Berührung traten, in ihren Sagen überall in Menge christliche Züge auftauchen, so kann auch in unserem Falle nur Entlehnung gefolgert werden, nachdem ein historischer Zusammenhang zweifellos feststeht. Die Quelle der mittelalterlichen Tierepen ist die antike Fabel, die griechische des Äsop, die ihrerseits wieder unter morgenländischen Einflüssen steht. Frühzeitig kamen lateinische Bearbeitungen griechischer Texte in Umlauf, da das Studium des Griechischen im Mittelalter wenig verbreitet war. So bildeten sicherlich auch lateinische Übersetzungen die Zwischenstufen zwischen der antiken griechischen Fabel und der deutschen Tiersage. In Gallien, im Frankenreich, begegnen die ersten Zeugnisse für das Vorhanden-

sein solcher Fabeln, dort war die Berührung zwischen germanischem und romanischem Wesen eine innige. Lange Zeit auch noch nach den Eroberungen der Franken blühten dort die klassischen Studien. Der Aufbau des Staates auf Grundlage der zwei Nationalitäten gab hier wie nirgends sonst Veranlassung zu gegenseitiger Verschmelzung, die eine dauernde und nachhaltige blieb. Fredegar erwähnt in seiner Chronik zum Jahr 612 die äsopische Fabel vom Hirschherzen. Durch die List des Fuchses wird der Hirsch dem Löwen, den die Tiere zum König gewählt hatten, zum Frühstück zugeführt; der Fuchs verschlingt das Herz selber und behauptet dann, der Hirsch habe gar keines gehabt. Die Fabel kehrt wieder bei Aimoin (1000), beim Tegernseer Mönch Froumund im 10. Jahrhundert und deutsch in der Kaiserchronik (D. Nat.-Litt. II, 2, 208 ff). Sie fand übrigens keine Verwendung im Tierepos und sei hier nur angeführt zum Beweise dafür, daß Tierfabeln unter den fränkischen Autoren bereits im 7. Jahrhundert bekannt waren. Dem Alchwine werden 'versus de Gallo' beigelegt, die Fabel, wie der vom Wolf bethörte Hahn durch Gegenlist sich aus dem Rachen seines Feindes wieder befreit. Der Physiologus (vgl. darüber unten S. 62) enthält die Fabel vom Fuchs, der sich tot stellt und durch diese List die Vögel, die von dem vermeintlichen Aas fressen wollen, fängt. Diese beiden Geschichten gingen ins spätere Tierepos über. Den Kern desselben bildet aber die Fabel vom kranken Löwen (in Halms Ausgabe des Äsop Nr. 255). Bezeugt auf fränkischem Boden wird sie durch ein dem 8. Jahrhundert angehöriges lateinisches Gedicht, dessen Verfasser dem Hofe Karls jedenfalls nahe stand, vielleicht war es Paulus Diaconus selber. Die Fabel berichtet: „Löwe, Wolf und Fuchs. Ein alter Löwe lag krank in seiner Höhle. Um nach dem König zu fragen, erschienen alle Tiere mit Ausnahme des Fuchses. Da nahm der Wolf die günstige Gelegenheit wahr und verklagte den Fuchs beim Löwen, daß er den Herrscher gering achte und darum nicht einmal gekommen sei, um nach ihm zu sehen. Währenddem erschien der Fuchs und vernahm gerade noch die letzten Worte des Wolfes. Der Löwe brüllte ihn an. Der aber bat sich verantworten zu dürfen und sprach: „Wer von denen, die gekommen sind, hat dir soviel genützt als ich, der ich überall umherfuhr und ein Mittel für dich beim Arzte suchte und fand?" Als der Löwe befahl, das Mittel sofort zu nennen, sprach er: „Wenn du einen lebendigen Wolf schindest und

das warme Fell umthust." Als der Wolf alsbald getötet dalag, da sprach der Fuchs mit Lachen: „So sollte der Herrscher nicht zum Übelwollen erregt werden, sondern zum Wohlwollen." Die antike Fabel, einmal übernommen und bekannt geworden, begann sehr bald in dem neuen Boden, auf den sie verpflanzt war, Wurzel zu schlagen und weiter zu treiben. Sie ging in die mündliche Überlieferung über, verlor damit den Zusammenhang mit dem Original und setzte im üppigen Wachstum immer neue Triebe an. Sicherlich war bei dieser Umbildung und Neugestaltung nicht allein die gelehrte Litteratur, sondern auch die lebendige Volkssage thätig, die Handlung der Fabel gestaltete sich durch Einführung neuer Motive und neuer Personen reicher. So blieb der Fuchs mit Absicht weg. Ein Bote mußte abgefertigt werden, um ihn herbeizuholen; diese Sendung konnte mit allerlei Zwischenfällen ausgeschmückt werden, z. B. später waren mehrere Boten nötig, denen der Fuchs Schabernack anthat; der Fuchs kam als Pilger an den Hof, bestaubt und abgemattet, und hob die Mühen der weiten Reisen hervor, auf denen er endlich die Arzenei ausfindig gemacht habe, die er nur mit schwerem Herzen angeben könne. Die Tiere nahmen für und wider Wolf und Fuchs Partei, kurz man sieht, wie die Fabel, deren Grundzüge unverrückt feststehen, sich zum Romane entwickelt. Bei der Schilderung der Tiercharaktere erwies sich die Beziehung auf menschliche Verhältnisse aller Art äußerst fruchtbringend. Der geistliche Verfasser vermochte den Klerus und das Klosterleben auf die wirksamste und heiterste Weise vielfältig zu persiflieren, wenn der Wolf ins Kloster tritt und der Fuchs wallfahrtet. Ein großer Unterschied besteht zwischen der Tierfabel und der Tiersage. Die erstere bleibt auf der Stufe der antiken Vorlage, in der letzteren erscheint diese umgearbeitet und erweitert; die Zuthaten haben sie zum geistigen Eigentum der neuen Umgebung gemacht. Demnach ist die Tierfabel allerdings übernommen, aber die Tiersage ist die Schöpfung deutschen Geistes. Die Beobachtung des Tierlebens in den kleinsten Zügen zeichnet die letztere aus und die reine Freude am dichterischen Gestalten, nicht der Lehrton der Fabel. Die Rolle, welche Fuchs und Wolf in der Sage spielen, ist vortrefflich der Natur abgelauscht. Beide sind geeinigt durch Raubgier, aber der Fuchs ist stets schlau und gewitzigt, der Wolf in Gefahren immer dreist und fällt in die Schlingen. Nicht mit Unrecht nimmt die Sage ein Ver-

wandtschaftsverhältnis, Oheim und Neffe, zwischen Wolf und Fuchs an.[1]) Im Leben der Tiersage lassen sich aber auch wieder verschiedene Abschnitte erkennen Die Fabeln trafen auf einen wohl vorbereiteten Boden. Die eigene Erfindung wurde wach gerufen, und unter dem Einfluß der entlehnten Vorbilder entstand zunächst mancher Tierschwank. Die Ottonenzeit kleidete sovieles aus der einheimischen Dichtung und Sage ins lateinische Gewand, unter anderem auch eine große Anzahl von Sprichwörtern[2]), dabei viele von den heute noch gebräuchlichen. Abgefaßt sind sie meistens in der damals üblichen Form des leoninischen (gereimten) Hexameters. In den Sprichwörtern spielen nun auch die Tiere eine Rolle, einige enthalten den Grundgedanken eines Tierschwankes oder einer Fabel, andere wiederum gaben selber erst dazu Veranlassung. So heißt es z. B.

'cum lupus addiscit psalmos, desiderat agnos'.

Wenn die Psalmen der Wolf anstimmt, so schielt er nach Lämmern

'in discendo lupus nimis affirmans ait 'agnus'.

Soll er lernen, so sagt der Wolf nur: Lämmchen, mein Lämmchen! Hier wird auf den Tierschwank angespielt, dessen Vorhandensein durch die Sprichwörter also bezeugt ist, wonach der Wolf ins Kloster oder in die Lehre trat. Aber all seine guten Vorsätze nützen nichts, immer tritt seine Natur in sündlichen Gelüsten zu Tage.

'divertit vescis vulpecula vitis ab uvis'.

Von den schlechten Trauben mag gar nichts wissen das Füchslein, meint natürlich die bekannte Fabel vom Fuchs und den sauren Trauben. Egbert von Lüttich, ein Geistlicher, verfaßte um 1023 ein didaktisches Werk, anschließend an die Unterrichtsweise des „Triviums", worin Sprüche und Fabeln in bedeutender Anzahl niedergelegt sind. Er griff außer dem in den Klosterschulen gebräuchlichen antiken und religiösen Weisheitsschatz auch auf den volkstümlichen zurück und hat daher viele echt deutsche Sprichwörter und Fabeln, Erzeugnisse des Volkswitzes, aufgenommen. Dabei tauchen auch Beispiele aus der Tiersage auf, sowohl äsopische Fabeln (nach der verbreiteten lateinischen Prosabearbeitung des Phaedrus-Romulus), als auch die im Volksmunde weiter gebildeten Tiergeschichten, denen wir andern Orts in Tierepen begegnen. Das Werk benannte er 'ratis

1) Vgl. J. Grimm, RF. S. XXI ff. — 2) D. Nat.-Litt. I, 276 ff.

fecunda', vollbeladenes Schiff, und das Bild fortſetzend die beiden Teile 'prora' und 'puppis', Bug und Spiegel.[1])

Unter Tierfabel verſtehen wir die antiken Muſter, unter Tierſchwank oder Tiermärchen die Geſchichten, die entweder unter den Deutſchen ganz neu erfunden wurden oder welche jene klaſſiſchen Vorbilder in freier Weiſe nachgeahmt hatten; alſo jedenfalls kommt beim Tierſchwank die ſelbſtändige Weiterbildung hinzu. Auf Grund dieſer Tierſchwänke, ſie zuſammenfaſſend, erwächſt die Tierſage, eine durchaus neue Schöpfung, bei der das Fremde nur ein Element neben andern bildet. In der Tierſage erkennt man eine ſchaffende, dichtende Periode, d. h. eine Zeit, in der die Tierſchwänke durch immer neue glückliche Erfindungen und Zuthaten vermehrt wurden, und dadurch die Tierſage an Umfang ſtets zunahm. Sie ward gepflegt von den Geiſtlichen der Klöſter in lateiniſcher Sprache, der Wolf war der Mittelpunkt. Aber auch Kleriker, d. h. Fahrende mit klöſterlicher Bildung, und Spielleute widmeten ihr ihre Kraft; ihnen war der Fuchs die Hauptperſon. Dieſe bedienten ſich wohl von Anfang an der lateiniſchen Sprache ſowohl als der lingua rustica, welche die Berührung mit dem Volk vermittelte und dem Stoffe neues Leben zuführte. Die fränkiſche (germaniſche) Sprache ſcheint aber nicht lange thätigen Anteil gehabt zu haben, dagegen die franzöſiſche (romaniſche), in welcher auch die erſten Denkmäler verfaßt wurden, die nicht unlöslich mit dem klöſterlichen Leben verknüpft ſind. Die germaniſchen Sprachen ihrerſeits (deutſch und niederländiſch) ſchöpften erſt wieder aus den franzöſiſchen Dichtungen. In einem zweiten, ſpäteren Zeitraum ſuchte man das überreiche Material, das aus einem Aneinanderreihen verſchiedener Epiſoden beſtand, die nur ſehr loſen Zuſammenhang unter ſich hatten, zu einem einheitlichen Epos mit logiſch gegliederter, fortlaufender Handlung zu ordnen. Die Tierſage, aber auch bereits die Tierfabel, individualiſiert die einzelnen Tiere, ſie werden zu Vertretern ihrer ganzen Gattung gemacht. Die Sache wird ſo dargeſtellt, als ob der Fuchs oder der Wolf, von dem die Rede iſt, die einzigen im Lande wären. Höchſtens kommen daneben noch einige Familienglieder vor, wodurch aber der Grundſatz nicht beeinträchtigt wird. Ein weiterer Schritt in dieſer Richtung geſchah etwa ums Jahr 1100. Die Tiere erhalten beſtimmte Eigennamen; der Wolf wird Îsangrîn (d. i. mit dem

1) Vgl. E. Voigt, Egberts von Lüttich fecunda ratis. Halle 1889.

eisernen Helme), der Fuchs Reinhard, Reinard (aus raginohart sehr hart, urhart), der Bär Bruno (braun) u. s. f. genannt. Die Eigennamen sind in einem Lande, wo romanisches und deutsches Wesen sich berührten, aufgekommen, wohl im nordwestlichen Frankreich, in Flandern oder Artois. Der dem Fuchs beigelegte germanische Eigenname hat sich sogar als Appellativum im späteren Französisch eingebürgert, 'renard' verdrängte das eigentliche Substantivum goupil (eine Mischform aus lat. vulpeculus und fränkisch wulfila, vgl. E. Schwan, Grammatik des Altfranzösischen § 62). Damit bildete sich immer bestimmter aus den Erzählungen, deren Hauptpersonen Wolf und Fuchs waren, ein Roman von Isengrim und Reinard heraus.

Auf der Tierfage, deren Entstehung und Entwicklung eben angedeutet wurde, beruhen mehrere Tierepen, Tierdichtungen, bis um die Mitte des 12. Jahrhunderts durchweg lateinisch, von da an auch französisch (später deutsch und niederländisch). Im 10. Jahrhundert wurde von einem Mönche des Klosters St. Aper zu Toul die 'ecbasis cuiusdam captivi' verfaßt. Strenge Klosterzucht brachten einen jungen Mönch dahin, daß er entfloh. Aber er ward wieder eingebracht. Durch eine dichterische Arbeit wollte er dem Abte beweisen, daß eine Umwandlung seines Sinnes zum Besseren vor sich gegangen wäre. In dem von ihm hierzu erfundenen oder doch originell behandelten Stoffe vermochte er seine eigene Bekehrungsgeschichte bildlich darzustellen. Er schrieb eine Fabel in leoninischen Hexametern, der Stil ist stark von antiken (Vergil, Ovid u. a.) und christlichen (Venantius Fortunatus, Sedulius, Juvencus u. a mehr) Dichtern beeinflußt. Die Handlung zerfällt in eine Außen- und eine Binnenfabel. Ein Kalb entflieht aus seinem Stall und gerät in die Gewalt des Waldbruders Wolf, der wie ein Mönch mit geistlichem Gesang einhertritt. In seiner Behausung wird der Wolf von den anderen Tieren unter Anführung des Fuchses belagert, und das Kalb, befreit, kehrt wieder zu seinem Stall und seinem Hirten zurück mit dem Vorsatz, nimmermehr im Übermut davonzulaufen. Darin erkennt man das Gleichnis vom guten Hirten, welcher sein verlorenes Lämmlein aus dem Rachen des heuchlerischen Wolfes im Schafspelz entreißt. In der Binnenfabel berichtet der Wolf von dem Grunde der Feindschaft zwischen ihm und dem Fuchs; hier tritt die eigentliche Tierfage hervor, die Heilung des kranken

Löwen durch den frischen Wolfsbalg. Dem 11. Jahrhundert gehören einige kleinere Tiergeschichten an: 'sacerdos et monachus'; ein alter Priester fängt einen Wolf in einer Grube, fällt aber selber zu ihm hinein und schwebt in Todesängsten. Der Wolf benutzt den Rücken des Betenden als Leiter und entkommt. Im Anfang des 12. Jahrhunderts entstand das Gedicht 'de lupo, pastore et monacho'. Der Wolf bethört im Mönchsgewand mit Tonsur versehen einen Hirten. Unterdessen waren abermals die äsopischen Fabeln eingedrungen und zwar in prosaischen Paraphrasen. Dadurch wurde erneuter Stoff der bereits bedeutend angewachsenen Tiersage zugeführt. Die späteren Entlehnungen aus dem äsopischen Fabelschatz sind aber viel leichter zu erkennen als die ursprünglichen. Während diese nämlich große Umwandlungen durchzumachen hatten und in der mündlichen Überlieferung infolge von allerhand Zuthaten den engeren Zusammenhang mit den Originalen verloren, so ist die gelehrte Entlehnung der späteren unverkennbar, indem bei ihnen eben jene Umgestaltung fehlt. In Flandern hat ein Geistlicher, der vielleicht Magister Nivardus hieß, in den Jahren 1146—1148 den gesamten Stoff in einem genialen Werke zusammengefaßt. Das umfangreiche Gedicht gehört unstreitig in jeder Hinsicht zu den geistreichsten Schöpfungen, die das Mittelalter hervorgebracht hat; die ausgezeichnete Komik der Darstellung macht seine Lektüre noch heute zu einer äußerst genußreichen, nicht bloß antiquarisch interessanten. Yſengrinus (von früheren Herausgebern 'Reinardus vulpes' benannt) ist die am besten passende Bezeichnung. Zwölf Abenteuer, die auch sonst bekannt sind, werden vorgeführt, Yſengrinus ist der Held der Erzählung. Die Tiernamen kommen in diesem Werke zum ersten Male vor, aber wurden nicht erst vom Dichter eingeführt. Die Satire auf die klösterlichen Zustände, die witzige, beißende Beurteilung aller möglichen Verhältnisse geben eine hohe Meinung von der geistigen Selbständigkeit des Verfassers. Das Werk ist dann auch ausgezogen worden (Ysengrinus abbreviatus), wobei aber alle die großen individuellen Vorzüge des Schöpfers verloren gingen. Diese abgekürzte Fassung wurde von J. Grimm mit Unrecht für die Quelle der umfangreichen angesehen. Noch spätere lateinische Gedichte sind der 'Brunellus' (auch 'Poenitentiarius' oder 'Asinarius' benannt); Fuchs, Wolf und Esel beichten einander, der arme Esel, der fast gar keine Sünde anzugeben hat, wird von

den zwei andern hart verurteilt und aufgefreſſen. ‘De Teberto mistico’ (um 1200) erzählt die Schickſale des Katers Dieprecht, der ins Kloſter getreten war.

Zur ſelben Zeit etwa, als der Iſengrinus von einem genialen Geiſtlichen verfertigt wurde, entſtand auch in Frankreich in franzöſiſcher Sprache ein Romancyklus von Renart und Iſengrin, wovon eine mittelhochdeutſche Übertragung von Heinrich dem ‘Glichezâre’ Kunde giebt. Der große Roman ‘de Renart’ im 13. Jahrhundert ſchrieb nach allgemeiner chronologiſcher Anordnung die einzelnen älteren Geſchichten der Tierſage, die unter den Spielleuten umgingen, zuſammen. Aus einer ‘branche’ (vgl. darüber unten im Abriß der afz. Litteraturgeſchichte, der 20. in Méons, der 1. in Martins Ausgabe), floß das mittelniederländiſche Gedicht ‘van den vos Reinaerde’ [1]) etwa um 1250 von Willem verfaßt. Die niederländiſche Litteratur im Mittelalter iſt ſehr unſelbſtändig; ſie weiſt faſt nur ſklaviſche Überſetzungen aus dem Altfranzöſiſchen einerſeits, aus dem Deutſchen und Niederdeutſchen andererſeits auf. Um ſo höher anzuſchlagen als eine vortreffliche Ausnahme iſt Willems Werk. Vom rein dichteriſchen Standpunkt betrachtet iſt das Gedicht die beſte Fuchsdichtung der Vulgärſprachen. Willem ſtellte ſich dem Stoffe gegenüber ſelbſtändig, indem er die ſonſt in zahlreiche, nur loſe zuſammenhängende Epiſoden zerfallende Handlung abrundete. „Alles ſchreitet in leichter und gewandter Sprache und mit nie nachlaſſendem, ſondern immer ſteigendem Intereſſe von Anfang bis zu Ende fort: alle Begebenheiten hängen gleich einer wahren Geſchichte feſt zuſammen“ (J. Grimm). Zwiſchen dem Königshofe und „Maupertûs“ (afz. ‘malpertuis’, ſchlimmes Loch) ſpielt ſich die ganze Handlung ab. Die Fabel vom kranken Löwen iſt nicht mehr der Mittelpunkt, ſondern die Klagen der einzelnen Tiere über die Mißhandlungen, welche Reinaerd ihnen zugefügt. Im 14. Jahrhundert, etwa um 1375, wurde eine Fortſetzung hinzugedichtet, die weit unter Willems Arbeit ſteht. Im weſentlichen wird die Handlung geradeswegs noch einmal wiederholt, neu kam der gerichtliche Zweikampf zwiſchen Iſengrim und Reinaerd hinzu. Außer Willems Werk iſt auch noch eine franzöſiſche Quelle (die 6. Branche nach Martin) in ſehr freier Weiſe verwertet. Dieſes alſo erweiterte Gedicht „Reinaerds

1) Zum niederländiſchen Tierepos vgl. Jan te Winkel, niederländiſche Litteratur (in Pauls Grundriß der germ. Phil. II, 1 S. 462) § 9.

Historie" brachte Heinrik von Alkmaer um 1457 zu Antwerpen in den Druck; auf Grund dieses niederländischen Druckes wurde eine niederdeutsche Bearbeitung angefertigt, der niederdeutsche 'Reinke Vos', welcher 1498 zu Lübek im Druck erschien. In dieser Form gewann die Fuchsdichtung die weiteste Verbreitung; der Reinke lag auch Goethe vor. Die niederdeutsche Bearbeitung ist ebenfalls sehr wohl gelungen.

Unter den Frauen, welche an der antiken Bildung des Zeitalters teilnahmen, steht obenan die Hrotsuith[1]), die Nonne von Gandersheim; sie entstammte wahrscheinlich einem edlen sächsischen Geschlechte, denn nur vornehme Frauen fanden im Gandersheimer Kloster Aufnahme. Das Benediktinerinnenstift war eine Gründung der sächsischen Kaiserfamilie, der Ludolfinger. Oda, des Ludolf Gemahlin, gab den Anstoß dazu. 861 ward der Grundstein gelegt, 881 war es vollendet. Töchter aus der kaiserlichen Familie waren mehrmals Äbtissinnen, 959 wurde Gerberga II. die Tochter des Herzogs Heinrich von Bayern, die Nichte Ottos I. zur Oberin erwählt. Hrotsuith war um 930 geboren, um 957 trat sie ins Kloster ein; gestorben ist die Dichterin auf jeden Fall erst nach 968. In den Jahren der Kindheit war sie nicht in den Klostermauern, sondern stand im weltlichen Leben. Das läßt sich aus den Schilderungen entnehmen, welche zumal in den Liebesscenen der Lebenswahrheit nicht entbehren. Hrotsuith war mit der Äbtissin Gerberga befreundet, sie empfing von ihr mancherlei Anregung, die römische Litteratur ward ihr von Gerberga erschlossen. Dankbar gedenkt sie der erlauchten Lehrerin, die ihr eine Freundin war. „Wir sind, du hohe Herrin, zu dir geeilt, mit Herzen dienstbereit, dir ganz allein geweiht. Voll Demut unterwerfen wir uns deinem Willen und bitten dich, wolle uns ein wenig lieb gewinnen", so spricht im 'Gallicanus' eine edle Jungfrau zur Kaiserstochter, zu deren Dienst sie bestimmt wurde, und so dachte sich auch Hrotsuith ihr Verhältnis zu Gerberga. Ihre Werke verfaßte sie zwischen 960—970. Hrotsuiths Dichtungen umfassen drei Bücher, das erste enthält 8 Legenden, poetische Heiligengeschichten in leoninischen Hexametern, das zweite 6 Dramen, das dritte 2 Epen,

1) D. Nat.-Litt. I, 321 ff.; Ausgabe von Barack 1858; eine leicht zugängliche, nützliche deutsche Übersetzung (in Reclams Universalbibliothek) bietet O. Pilz.

die Geschichte Ottos I. und die Gründung des Klosters Gandersheim ('primordia Gandeshemensis coenobii'). Von den Legenden interessiert namentlich der 'Theophilus', der sich der Faustsage in mehreren Punkten vergleichen läßt. Theophilus hat sich dem Teufel verschrieben, um auf Erden zum Ansehen zu kommen, thut aber Buße und wird durch Marias Fürsprache erlöst. Ein alter Jude ist wie Mephisto der beständige Genosse seiner Verblendung. Der Sünder wird durch die erlösende Macht der verklärten himmlischen Frauenliebe gerettet, während fast alle Bearbeitungen der Faustsage den Helden der höllischen Verdammung preisgeben. Die Dramen sind nach dem Muster des Terenz verfaßt. Die Figuren sind freilich etwas hölzern und leblos, doch für die Zeit der Entstehung immerhin bedeutend genug. Im 'Callimachus' wird ein Stoff behandelt, der an die Scenen in Shakespeares Romeo und Julie sogar im Dialoge mehrfach anklingt. Am besten ist die Charakterzeichnung im 'Abraham' gelungen. Abraham, ein frommer Einsiedler, führt seine Nichte Maria, die ein Opfer der Verführung endlich bis zum Freudenmädchen in öffentlichen Häusern herabsank, zur Buße zurück. Die dramatische Entwicklung hängt in diesem Stück aufs engste mit dem Seelenleben der Handelnden zusammen, sie werden nicht durch äußere Schicksale in ihren Thaten bestimmt, keine Wundererscheinungen greifen ein, statt daß die geschaffenen Verwicklungen sich von selbst lösen, vielmehr ist der eigene Wille der Personen hier allein die bestimmende Macht. Die Umkehr Marias wird veranlaßt, indem der Alte, als Liebhaber verkleidet, sie selber am Ort des Lasters heimsucht, eine Stelle, die wirklich zu ergreifen vermag. Die Anlage der Dramen deutet darauf hin, daß die Dichterin kaum an eine Aufführuug derselben gedacht hat. Das Epos von Otto dem Großen ist nicht gelungen. Die Rücksicht auf die kaiserliche Familie, der sie durch Gerberga nahe stand, war Anlaß, manche Verhältnisse unrichtig oder gar nicht darzustellen. Die Gestalt des Kaisers erscheint zu sehr im Lichte klösterlicher Anschauung. Die 'Primordia' dagegen sind lebhaft geschildert und bieten auch als geschichtliches Denkmal Interesse. Im lateinischen Stile schloß sie sich an Vergil, Sedulius und Prudentius an. 1494 entdeckte der Humanist und poeta laureatus Konrad Celtes die Werke der Hrotsuith und gab sie 1501 heraus. Man glaubte neuerdings, die Dramen geradeswegs für eine Fälschung der Humanisten,

welche Hrotsuith mit vollem Jubel begrüßten und ihr nachzueifern bestrebt waren, ansehen zu müssen; doch mit Unrecht. Aber es ist gewiß ein glänzendes Zeugnis für die Gandersheimer Nonne, wenn man ihre Dramen für die Arbeiten von Männern wie Celtes und Reuchlin ansah. Hübsch ist das Vorwort der Hrotsuith zu ihren Dramen und ein Brief an einige gelehrte Gönner, wo sie ihre Grundsätze darlegt. Sie mischte auch wissenschaftliche Exkurse aus dem Gebiete der Musik und Arithmetik ein, die freilich unglücklich genug sich in die Handlung eindrängen, obwohl Hrotsuith glaubte, eine besonders wertvolle Zugabe zu gewähren. Sie zeigen aber die weitgehende Bildung, die sie besaß. Die Schriften gerieten bald in Vergessenheit, wie die übrige lateinische Litteratur der Ottonenzeit. Die Dramen „waren ein Anachronismus für ihre Zeit, den Schneeglöckchen gleichen sie, die mitten im harten Winter ihre bleichen Köpfchen erheben, doch, wenn der Frühling hereinbricht, sind sie lange tot und keiner erinnert sich ihrer mehr". (Piltz.)

Zwischen 1023—1030 wurde von einem Tegernseer Geistlichen wiederum in der beliebten epischen Form des leoninischen Hexameters der Ruodlieb[1]) gedichtet, ein ritterlicher Abenteurerroman, in dem sich der Anbruch einer neuen Zeit, einer veränderten Geschmacksrichtung verspüren läßt. Der Inhalt des nur fragmentarisch überlieferten Werkes ist die Geschichte eines jungen Helden, Ruodlieb mit Namen, welcher wegen schlecht gelohnter Dienste und Nachstellungen seitens seiner Widersacher sein Heimatland verläßt. Beim König eines Nachbarreiches findet er Aufnahme und erweist sich ihm als äußerst brauchbar. Nachdem er zehn Jahre in der Fremde zugebracht, ruft ihn ein Brief seiner Mutter wieder in die Heimat zurück. Reich beschenkt und hoch geehrt verläßt er seinen königlichen Herrn. Zu Hause soll er sich vermählen, seine Verwandten schlagen ihm eine Partie vor. Doch Ruodlieb weiß sich aus guten Gründen, weil das Mädchen nicht sehr sittsam ist, dieser zu entziehen. Ein höheres Ziel ist ihm gesteckt, die Heirat mit der schönen Königstochter Heriburg, die er samt ihrem Reiche nach schweren Kämpfen mit ihrem Vater Immung und dessen Sohn Hartung gewinnen soll. Reich entfaltet ist die Schilderung des vornehmen Lebens, schon macht sich ein feinerer

1) D. Nat.-Litt. I, 302 ff.; Kögel, ahd. und and. Litt. § 78—80; Ausgabe von Seiler 1882; dazu Laistner im Anz. f. d. A. 9, 70 ff.

Verkehrston bemerkbar und die Frauen übernehmen in der Gesellschaft eine führende Rolle. Den Anschauungen eines besonderen Standes wird gehuldigt und in mancher Hinsicht erscheint der Ruodlieb wie ein Vorläufer des Ritterromans. Wohl ist der Verfasser ein Geistlicher, doch zeigt sich dies nur in Nebendingen; z. B. dürfen einmal Äbte und Mönche Geschenke annehmen, denn sie vergelten es durch fleißiges Beten, aber sonst muß jeder am königlichen Hofe die ihm zugedachte Gabe zurückweisen. Die zusammenhaltende Fabel des Ruodlieb ist erfunden, dabei wurden Züge aus der im Mittelalter weit verbreiteten Novellistik, so in den 12 Klugheitsregeln, welche der König dem scheidenden Ruodlieb mit auf den Weg giebt und die im Verlaufe der weiteren Erzählung dann zur Anwendung kommen, und Züge aus der Heldensage benutzt. Soweit sie sich aus den Bruchstücken erkennen läßt, ist die Handlung einheitlich und sogar spannend, jedenfalls sehr unterhaltend. Der Hauptwert beruht allerdings in dem reichen, kulturhistorischen Material, das der Roman zur Beurteilung der höheren Gesellschaftskreise in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts beisteuert. Diese sind bereits wohl vorbereitet, um die bald darauf in den ersten Anzeichen sich meldenden französischen Einflüsse in sich aufzunehmen. Die ritterlichen Herren suchen fein geputzt die Frauen auf, die auf der Zinne der Burg beisammen sitzen und Ausschau halten; neben vielen Derbheiten sind doch auch schon sehr gewählte Umgangsformen üblich. Die Mahlzeit ist schon ganz etiquettenmäßig geregelt: Waschwasser wird von den Kämmerern herumgereicht, dann erhebt man sich und nimmt den Nachtisch ein, Erdbeeren, die Kinder im Walde gesammelt hatten. Nach der Ankunft badet man und legt sich für kurze Zeit ins Bett, um allmählich abzukühlen. Bei größeren Volksvereinigungen werden Schranken aufgeschlagen, Zelte errichtet. Zur Kurzweil dienen allerlei Tiere, Löwen und Leoparden, Bären, zu ergötzlichen Kunststücken abgerichtet, Affen, Papageien, Raben, Stare, Elstern und Dohlen, welche das Paternoster können und Worte nachplappern, auch ein wohl dressierter Hund erfreut durch seine Künste. Man stellt nachdenkliche Betrachtungen an übers Alter, das den Frauen grausam das Beste, die Schönheit, nimmt, den Männern die Kraft. Die Verlobungs- und Eheformalitäten werden anschaulich vorgeführt. Eine leichtsinnige Dame wird von Ruodlieb auf seine

Weise entlarvt. Er soll sie nach dem Wunsche seiner Sippschaft ehelichen; da sendet er ihr ein Brautgeschenk; wie sie es öffnet, findet sie Strumpfband und Kopfputz darin, die Zeichen, die sie einem Kleriker geschenkt. Im Traume sieht die Mutter eine bessere Zukunft für Ruodlieb, wie die Frauen in der Heldensage: wütend dringt ein Eber auf Ruodlieb ein, doch er tötet ihn. Da kommt eine schneeweiße Taube, die trägt im Schnabel eine Königskrone und setzt sie Ruodlieb aufs Haupt. Von der schönen Königstochter Heriburg, die damit gemeint ist, weissagt ihm auch ein Zwerg, den er bewältigt und der ihm obendrein einen verborgenen Schatz zeigt. Die Welt, die sich hier aufthut, erinnert stark an die Spielmannsepen des 12. Jahrhunderts, welche einen ritterlichen Charakter annehmen.

Deutsche Denkmäler.

Poetische Denkmäler in deutscher Sprache von größerem Umfange giebt es in der sächsischen Zeit keine. Die kleineren, welche den Spielmannskreisen angehören, werden im nächsten Abschnitt erörtert. Die prosaische Litteratur beherrscht mächtig ein Mann, Notker.[1]) Notker III. 'Labeo', der Großlippige, ist vor 952 geboren. Von seinem Oheim Ekkehart I. wurde er ins Kloster eingeführt. Später stand er der Klosterschule vor. Als der gelehrteste und gütigste Mann des Klosters genoß er allseitige Verehrung, und wegen seiner hervorragenden deutschen Schriften wurde er nach seinem Tode Teutonicus genannt. Seine litterarische Thätigkeit diente den Zwecken der Schule und des Unterrichts und entsprang seiner amtlichen Stellung als Leiter der Klosterschule. Er starb am 29. Juni 1022 an der Pest. Sein Ende war schön: er legte öffentlich Beichte ab und bekannte als schwerste Sünde, daß er als Jüngling einmal im Mönchsgewande einen Wolf erlegt habe; dann ordnete er an, daß die Armen an sein Bett kommen und da gespeist werden sollten. Ekkehart IV., sein getreuester Schüler, stand an seinem Totenbette. Er wußte die Bedeutung seines Lehrers wohl zu schätzen und spricht in seinem liber benedictionum mit liebevoller Anhänglichkeit von ihm. Die Werke

1) D. Nat.-Litt. I, 338 ff.; Kögel, ahd. und and. Litt. § 83—86; Bächtold, Gesch. der deutschen Litt. in d. Schweiz S. 58 ff.

Notkers sind deutsche Übersetzungen des Boetius de consolatione philosophiae, Marcianus Capella de nuptiis philologiae et Mercurii, von des Boetius Kommentar zu Aristoteles' Kategorieen und von dessen Bearbeitung der Aristotelischen Schrift περὶ ἑρμηνείας, der Psalmen, mit der Auslegung des Augustinus. Erhalten sind ferner kleinere Arbeiten, eine lateinisch geschriebene, doch mit deutschen Stellen untermischte Rhetorik, de syllogismis, de definitione, de partibus logicae, de musica. Verloren sind Grundzüge der Arithmetik, ein computus (d. h. ein lateinischer Traktat über christliche Feste) und eine Hiobübersetzung. Ob er Cato de moribus, Vergils bucolica und die Andria des Terenz übersetzte, ist zweifelhaft; er spricht in dem Briefe an den Bischof Hugo von Sitten (998—1017) nur davon, daß das Ansinnen an ihn gestellt wurde, auch diese lateinischen Dichtungen zu übertragen. Da sich keine Spur davon vorfindet, so ist es wahrscheinlich, daß er diese Arbeit gar nicht ausführte. Notkers Streben ist ein unerhörtes, nie vorher dagewesenes. Er ist sich dessen sehr wohl bewußt, daß er eine 'rem paene inusitatam' wagt: er wollte die deutsche Sprache für die Zwecke des Unterrichts anwenden, indem er mit ihrer Hilfe den Schülern die wichtigsten lateinischen Bücher verständlich machte. Während man bisher in St. Gallen nur durch übergeschriebene Glossen die Worte des Lateinischen verständlich gemacht hatte, wobei aber von einer wirklich deutschen, fließenden Übersetzung keine Rede sein konnte, schlug Notker einen anderen Weg ein. Er gab zu den lateinischen Texten eine Übertragung, welche zugleich Erklärung war. Nicht ängstlich sollte Wort für Wort wiedergegeben werden, sondern Satz für Satz, seiner Bedeutung nach in faßbarem, verständlichem Deutsch, bald kürzend, bald erweiternd, je nachdem der Sinn es forderte. An die Übersetzung des Satzes aber schloß sich die Erklärung aus den üblichen gelehrten Werken, auch diese deutsch, doch häufig mit lateinischen Brocken, termini technici u. ä. durchsetzt. Öfters sind einzelnen Stücken deutsche Einleitungen vorangestellt; die Abhandlung über die Musik ist überhaupt durchweg deutsch verfaßt. Somit sind Notkers Schriften kommentierte Interpretationen der lateinischen Vorlagen, in deutscher Sprache für den deutschen Schulunterricht verfertigt. Die Übersetzung ordnet sich allezeit diesem Gesichtspunkte unter. Wo es nötig schien, war er, um sich recht deutlich auszudrücken, ausführlicher

als das Lateinische, aber an anderen Stellen kürzte er auch, wenn der Sinn des Satzes genügend klar mit weniger Worten wiedergegeben werden konnte. Notker hat auch bei Übersetzung der Aristotelischen Schriften den Versuch gemacht, eine deutsche Terminologie für philosophische Begriffe einzuführen. Die deutsche Sprache hat er nach ihrer formalen Seite gründlich studiert, davon legt namentlich sein fein durchgeführtes Accentuierungssystem, die Hervorhebung der einzelnen Silben nach Betonung und Quantität, sowie seine Beobachtung über Wechselwirkung zwischen An- und Auslaut der Wörter beredtes Zeugnis ab. Dadurch erhalten die Werke Notkers sprachgeschichtlich einen sehr hohen Wert. Die deutsche Sprache galt ihm als ein würdiger Gegenstand für die wissenschaftliche Untersuchung; darum scheute er sich auch nicht, in der Rhetorik und Logik aus deutscher Volkssprache Denkverse und Sprichwörter als Beispiele zu wählen. An Notkers deutschen Schriften ist das große Sprachverständnis und der Reichtum des Ausdrucks zu rühmen. In den Kommentaren wirkt freilich die Sprachmengerei für unser Gefühl sehr unschön. Notker fand keine Nachfolge. Die frühere Ansicht, daß er an der Spitze einer Schule gestanden sei, welche seine Schreibweise fortsetzte, erwies sich als hinfällig. Das einzige Denkmal, das dafür sprechen konnte, Ruodperts Brief, ist eine bloße Schularbeit, die Ausdrücke aus Notkers Schriften zusammenstellt. Die Einleitung aber, in der Ruodpert, Notkers Amtsgenosse, einem Schüler Auskunft erteilt, wie er einige termini technici ins Deutsche wenden sollte, ist gefälscht. Der beste Beweis gegen eine Notkersche Übersetzerschule liegt darin, daß man in St. Gallen nach Notker in derselben Weise wie früher fortfuhr, die lateinischen Texte zwar zu glossieren, aber nicht auszulegen, wie es Notker gethan.[1])

Williram[2]), Abt von Ebersberg (1048—1085), war eine ehrgeizige, weltlichem Leben durchaus nicht abholde Natur. Seinem Kloster verstand er durch Gewandtheit nützlich zu werden und die Einkünfte und Güter zu erhöhen. Als ihm das Ziel seines Strebens, die umfassende Thätigkeit und einflußreiche Stellung eines Reichs- und Kirchenfürsten, unerreichbar geworden war, wandte er sich zu litterarischen Arbeiten. Schon früher hatte er hexametrische Gedichte über Texte des Alten und Neuen Testamentes

1) Vgl. Bächtold, Z. f. d. A. 31, 189 ff. und Gesch. d. deutschen Litt. in d. Schweiz S. 22 Anm. — 2) D. Nat.-Litt. I, 446 ff.

verfaßt. Um 1065 paraphrasierte er in derselben Weise das Hohe Lied. Neben der metrischen lateinischen Paraphrase gab er eine inhaltlich durchaus übereinstimmende prosaische in deutscher Sprache. Wohl legte man das Hohe Lied im geistlichen Sinne aus, auf Christus, die Synagoge und die Kirche waren die Reden verteilt; aber der Zauber lag doch in den glühenden Liebesworten, die dem Laienpublikum wie aus einer rein weltlichen Dichtung hier entgegentönten. Willirams Übertragung ist in fließendem, leichtem Stile geschrieben; dem deutschen Texte schaltet er eine Auslegung ein, welche sich vorwiegend auf den Kommentar des Haimo von Halberstadt zum Hohen Liede stützt. In diesem Teile der Arbeit ist die Sprache noch weit mehr, als es bei Notkers Schriften in den erklärenden Partieen der Fall gewesen war, mit lateinischen Ausdrücken reichlich untermischt, sie konnte nur in bestimmten Gesellschaftskreisen, in denen das Lateinische Pflege fand, verstanden werden. Wie man es in verschiedenen Zeiten liebte, das Französische in ausgedehnter Weise in der Umgangs- und Schriftsprache zur Anwendung zu bringen, nicht bloß im Wortschatz, sondern in ganzen Satzteilen, so bildete sich in der sächsischen Zeit eine deutsch-lateinische Mischsprache aus, die bei Williram auf die Spitze getrieben ist. Nachwirkungen davon sind noch in den geistlichen Dichtungen des 12. Jahrhunderts zu verspüren, wenn sie hier und da lateinische Worte und Sätze in den deutschen Text einschalten, bis die Mode das Französische bevorzugte und das Lateinische wieder nur die Geschäfts- und wissenschaftliche Sprache ward, nicht mehr das Ausdrucksmittel der höheren Gesellschaft.

Die deutsche Predigt wurde auch in der sächsischen Zeit gepflegt; sie war ihrem Inhalt nach ganz unselbständig und zum größten Teil aus lateinischen Vorlagen übersetzt. Erst im 12. Jahrhundert begann sie zu höherem Geistesfluge sich aufzuschwingen

In die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts fällt eine alemannische Übertragung des Physiologus[1]), ‘diu reda umbe diu tier’. Ὁ φυσιολόγος, der Naturforscher, betitelt war eine in Alexandria im ersten Drittel des 2. Jahrhunderts nach Christus entstandene Schrift, welche eine Anzahl von zahmen und wilden Tieren aufzählte und ihre Eigentümlichkeiten schilderte. Sie wurden moralisch

1) D. Nat.-Litt. I, 460 ff.; Lauchert, Geschichte des Physiologus 1889.

oder mystisch auf Christus und auf den Satan gedeutet, wie eben die Eigenschaften mehr fürs Gute und mehr fürs Schlimme paßten. Das griechische Werk wurde in morgenländische Sprachen übersetzt und bald auch ins Lateinische (zwischen 397 und 431), wobei die Auslegungen erweitert und vermehrt wurden. Der Originaltext wurde mehrmals übertragen, so daß in der Textüberlieferung des Physiologus keine Einheit herrscht. Von hier aus war dieser Naturgeschichte die Bahn in die romanischen und germanischen Sprachen freigegeben und in kurzem zählt sie unter die beliebtesten Bücher, die überall bekannt und benutzt sind. Die Profanlitteratur ist ebenso von den Tierbeispielen erfüllt, wie die kirchliche; beinahe jede Dichtung[1]) gebraucht Vergleiche aus dem Physiologus und noch heutigen tags ist eine Nachwirkung in sprichwörtlichen Redensarten, z. B. auf keinen grünen Zweig mehr kommen, was der Physiologus von der ihres Genossen beraubten, verwitweten Taube berichtet, daß sie nie mehr auf einem grünen Ast sitze noch helles Wasser trinke, und in gebräuchlichen Emblemen, z. B. in dem Phönix und Einhorn auf Schilden von Feuerversicherungsgesellschaften und Apotheken, zu erkennen. Die bildende Kunst hat im Mittelalter vielfach aus dem Physiologus geschöpft. Die althochdeutsche Übertragung floß aus derjenigen lateinischen Textredaktion, die als ‘dicta Chrysostomi’ bezeichnet wird. Im 12. Jahrhundert erfolgte noch auf österreichischem Boden eine prosaische und eine poetische Bearbeitung nach derselben lateinischen Version.

Die Spielleute.[2])

Fast bei allen litterarischen Erzeugnissen, welche bisher erwähnt wurden, war der Dichter dem geistlichen Stande angehörig. Dieser beherrschte jedenfalls vollkommen diejenige Litteratur, welche zur schriftlichen Aufzeichnung gelangte, er hatte auch zum großen Teil für sie die Regeln gegeben; aber der Geistliche hat sich dabei auf etwas bereits Vorhandenes stützen können, das unter seinen Händen wohl nach bestimmter Richtung umgeformt wurde, das er aber nicht selber geschaffen hatte. Der Heliandd ichter hatte den altepischen Stil, eine germanische Form, die mit neuem, geistlichem

1) Aus den altdeutschen Dichtungen verzeichnet Lanchert a. a. O. 160 ff. und 168 ff. Beispiele. — 2) D. Nat.-Litt. II, 1 S. 3 ff.

Inhalt erfüllt wurde. Otfrid hat sicher vieles gethan, um die Reime zu glätten und zu feilen, hat vielleicht bei dieser Arbeit vieles Neue zu Tage gefördert, aber auch er war nicht der erste, der in deutschen Reimen gedichtet. Vor ihm, neben ihm und nach ihm liefen die Dichtungen der Spielleute her, deren Umfang nicht gering anzuschlagen ist, wenn auch nur Vereinzeltes zur Aufzeichnung gelangte. Innere und äußere Zeugnisse sprechen für eine ununterbrochene Spielmannsdichtung, welche ihrem Stoffe nach dem deutschen Wesen näher stand, als die gelehrte religiöse. Volksdichtung und Spielmannsdichtung sind identisch. Wir verstehen darunter eine Dichtungsart, die zunächst an die weitesten Kreise sich wendet und deren Verständnis Rechnung trägt. Die metrischen und sprachlichen Ausdrucksmittel sind einfach, typisch. Eine gemeinverständliche Sprache gebrauchen die Spielleute, der eine dieselbe wie der andere. Im Gegensatz dazu steht diejenige Dichtung, die als Kunstdichtung bezeichnet werden kann. Die Individualität des Dichters drängt sich hier in Stoff und Form in den Vordergrund. Je höher die Eigenart des Schöpfers sich entwickelt, desto mehr entfernt er sich dann auch von dem Spielmannsmäßigen, „Volkstümlichen"; am größten Kunstwerk vermag in Wahrheit auch nur ein kleiner Kreis teilzunehmen.

„Der byzantinische Gesandte Priskus hörte Heldengesang an Attilas Tafel. Zwei Barbaren traten dem König gegenüber und besangen seine Siege und kriegerischen Tugenden. Die Zuhörer waren zur Begeisterung entflammt und in Rührung hingerissen. Darnach trat ein skythischer Narr ein, welcher Seltsames, Unsinniges und Albernes herausstieß und allgemeines Gelächter erregte. An Attilas Hofe aber herrschte germanische Sitte."[1])

Hier tritt uns das Bild des edeln, am Hofe geehrten germanischen Sängers entgegen, daneben ein Possenreißer. In der althochdeutschen Zeit verschwand der erstere vom Hofe, gelehrte und kirchliche Richtungen verdrängten die Gesänge der Vorzeit. Aber er ging nicht unter, sondern mußte nur Verwandlungen durchmachen. Aus dem Altertume hatte der mimus, joculator, scurra oder histrio die Stürme der Wanderungszeit überdauert. Dieser Mimus hatte auf der Bühne agiert, aber er war nicht an sie gebunden; auch außerhalb derselben in den Häusern der Vornehmen diente er zur Be-

1) Scherer, Gesch. der deutschen Dichtung im 11. und 12. Jahrhundert S. 11.

lustigung der Gäste bei festlichen Gelegenheiten. Diese Leute gaben sich mit allem Möglichen ab, was zum Gewerbe des fahrenden Volkes gehört, wie Aufführung von Schauspielen, Deklamation, Improvisation, Gesang, Tanz, Taschenspielerei, Quacksalberei, Vorführung abgerichteter Tiere. Ihr Ruf war sehr schlecht. Freches, begehrliches, sittenloses Gesindel, als solches stellen sie sich bei gelegentlicher Erwähnung in den Schriften der Zeitgenossen dar. Die Beimischung von Tänzerinnen trug auch kaum zur moralischen Hebung des Standes bei. Die deutschen Glossen zu den lateinischen Ausdrücken sprechen ein unzweideutiges Zeugnis über die moralische Wertschätzung aus. Der deutsche Spielmann ging nun aus dem germanischen Sänger einerseits und dem mimus andererseits hervor. Gewiß teilte er alle die tadelnswerten Eigenschaften des mimus, aber er erbte auch dessen Unverwüstlichkeit und er richtete den Sinn daneben auf Höheres; der geistige Hort, den der vom Hofe verstoßene Sänger mit sich brachte, ging in den Besitz des Spielmanns, dem er sich gesellte, über. Die von Vorurteilen eingenommene Meinung der zeitgenössischen Autoren vermochte nicht, die edleren Strömungen im Spielmannsleben von den niedrigeren des gemeinen Possenreißers zu trennen und verurteilte alles zusammen. Dichter und Publikum bilden eine Einheit; der Charakter der Dichtungen, wie auch der Inhalt mußte ein anderer werden, wenn die Stoffe, die früher Könige und Adlige am Hofe und Edelsitz erfreut und erhoben hatten, dem Volk auf Gassen und Märkten um geringen Lohn vorgetragen wurden. Die Litteraturgeschichte hat sich an erster Stelle mit dem besseren Teil des Spielmanns abzugeben, soweit er Dichter ist. Die Betrachtung des Komikers fällt der Kulturgeschichte anheim. Endlich gesellte sich dem Spielmann noch ein drittes Element zu, der fahrende Kleriker, d. h. Leute mit klösterlicher Bildung, die zum Geistlichen- oder Gelehrtenstand bestimmt waren und sich entsprechende Kenntnisse angeeignet hatten, die aber nachmals, sei es aus äußerer Not oder aus freier Wahl, ihrem Berufe untreu wurden und im Lande frei umherschweifend, „aus leichtem Stoff geschaffen, dem Blatte gleich, mit dem die Winde spielen, wie der fließende Strom, das steuerlose Schiff und der schweifende Vogel“ [1]), sich ihren Unterhalt schafften. Dem

1) D. Nat.-Litt. II, 2, 279 in der prächtigen Generalbeichte.

ernstgesinnten Priester müssen solche Gesellen als ein Greuel erschienen sein, aber dem Spielmannsstande kamen sie zu gut. Sie brachten ein nicht zu verachtendes Wissen mit. Ihr von genialen Blitzen erhellter Geist beförderte die Berührung des Spielmanns mit litterarischen Dingen und verhinderte im Verein mit dem Nachfolger der alten Sänger das Herabsinken auf die tiefe Stufe, die der antike mimus allezeit eingenommen hatte. Die Gestalt des Spielmanns, die uns im 12. Jahrhundert in deutlichen Umrissen entgegentritt, ist also viel älter, bereits in der althochdeutschen Zeit war sie vorhanden. Der Charakter der Dichtungen, die in seiner Pflege standen, war aber damals ein etwas anderer. Der Spielmann trat noch nicht in umfangreicheren, abgerundeten Werken mit den litterarischen Erzeugnissen der Geistlichen in Wettbewerb, wie im 12. Jahrhundert. Nur kurze Gelegenheitsdichtungen, Sprüche u. dgl. sind erhalten, und was die Zeugnisse über die Thätigkeit der Spielleute aussagen, stimmt damit ziemlich überein. Daß aber auch daneben größere Dichtungen vorhanden waren, welche dem Gebiet der Heldensage angehörten, darf mit Sicherheit geschlossen werden. Das Hildebrandslied ist nur ein geringes Bruchstück aus der alten edlen Richtung des germanischen epischen Sängers. Eine ähnliche ausgedehnte Heldendichtung muß vorausgesetzt werden: aus ihr schöpfte der Waltharius und das lateinische Nibelungenlied des Schreibers Konrad; auf ihr beruht die Gesamtmasse der Stoffe, die im 11., 12. und 13. Jahrhundert bearbeitet wurden. Die Sprache der Spielleute war deutsch, aber auch lateinisch; in der ältesten Zeit unterhielt der mimus noch die Kenntnis des Romanischen, später war es der Kleriker, der lateinischer Bildung mächtig war; in der sächsischen Zeit hatte man auch mit einem Teil des Publikums wenigstens zu rechnen, dem das Lateinische vertraut war.

Die Stoffe sind darnach zu unterscheiden, ob sie bloß der Unterhaltung dienen (z. B. schwankhafte Erzählungen) oder in augenblicklicher Stimmung aus dem Stegreif verfaßt sind oder in der Zeitgeschichte stehen (Spruch, Lied). Einer idealen Geschichte der früheren Vergangenheit entnimmt die Heldensage ihren Inhalt. Von der ersteren, nicht geschichtlichen Gattung enthält eine St. Galler Handschrift einige Verse. Ein kleines Spottliedchen erzählt von einem Manne Namens Liubwin, der ein Bier aufsetzte und seiner Tochter eine fröhliche Hochzeit bereitete; da kam aber Starzfieber

und brachte ihm die Tochter zurück. Eine Hochzeit, wobei der Bräutigam fehlte und in letzter Stunde sie vereitelte, war der Stoff für diese Spottverse.

sôse snél snéllemo pegágenet ándermo,
sô uuírdet slîemo firsníten sciltrîemo.

Wenn ein rascher Held einem anderen begegnet, dann wird bald der Schildriemen zerschnitten.

Der heber gât in lítun trégit spér in sîtun:
sîn bald éllin ne lâzet ín véllin.
Imo sínt fûoze fûodermâze,
ímo sínt búrste ébenhô fórste
únde zéne sîne zuuélifélnîge.

Auf der Bergleite geht der Eber, trägt den Speer in der Seite. Seine kühne Kraft läßt ihn nicht fällen. Ihm sind die Füße wie ein Fuder groß, ihm sind die Borsten gleich hoch wie der Forst und die Zähne zwölf Ellen lang. Eine echte Weidmannsgeschichte von einer Eberjagd. Bei der Schilderung des Wildes wird arg übertrieben, um den Eindruck ins Maßlose zu steigern.

Notker balbulus, der monachus Sangallensis, verfaßte eine Geschichte von Karl dem Großen, die sich auf sagenhafte Berichte gründet. Kaiser Karl III. war im Dezember 883 einige Tage im Kloster gewesen und hatte an Notkers Erzählungen über seinen Urgroßvater, welche dieser in seinen Knabenjahren von einem alten Kriegsmann Adalbert vernommen hatte, so viel Vergnügen gefunden, daß er ihm befahl, diese Erinnerungen aufzuschreiben. Daraus darf geschlossen werden, daß auch in Deutschland nach dem Tode des Kaisers seine Gestalt in der Volksdichtung fortlebte, die Ansätze zu einer 'histoire poetique' ähnlich vorhanden waren, wie in Frankreich. Aber nur dort gedieh sie zur kräftigen Entfaltung. Durch einen Reim setzte ein Spielmann den Uodalrich, den Bruder der Königin Hildegard, bei Karl dem Großen wieder in Gunst. Im Volke wurde gesungen ('vulgo concinatur et canitur') vom Verrat des Bischofs Hatto an Adalbert von Babenberg (906).[1]) Die Niederlage, welche die Franken 915 durch die

1) Die betreffenden Stellen sind ausgehoben und zusammengetragen bei Goedeke, Grundriß der Geschichte der deutschen Dichtung, 2. Aufl, I S. 25 und 26; Kögel, ahd. und and. Litt § 42.

Sachsen bei Heresburg erlitten, wurde Gegenstand des Volkslieds, die Spielleute fragten ('ut a mimis declamaretur'), wo die Hölle sei, welche alle die Erschlagenen fassen könne. Die Thaten des kühnen „Kurzibolt", des Grafen Kuno von Niederlahngau († 948) unter Otto dem Großen beschäftigten die Dichter ('diffamatur longe lateque'. 'multa sunt, quae de illo concinantur et canuntur'). Er hatte einmal einen Löwen und als ein zweiter David ('novus David') einen riesigen Slaven erschlagen. Der heilige Ulrich, Bischof von Augsburg (923—973), wurde in Gedichten gefeiert. Nach Ottos III. Tode sang das Volk, Heinrich II. habe gegen Gottes Willen herrschen wollen. Von Erbo, den um 900 auf der Jagd ein Wisend getötet hatte, waren noch um 1100 Lieder in Umlauf. Vom heiligen Benno und seinen Thaten in Heinrichs III. Kriege (1052) gab es 'populares fabulae et cantilenae vulgares'. Die spätere Heldensage weist Gestalten der Ottonenzeit auf, z. B. die Markgrafen Gero und Ekkewart im Nibelungenlied, was sich daraus erklärt, daß jene Männer in der zeitgenössischen Dichtung erwähnt wurden und von hier aus Eingang auch in die demselben Kreise geläufige Heldensage fanden. Im „Herzog Ernst" sind Züge der Empörung des Liutolf von Schwaben gegen seinen Vater Otto den Großen unverkennbar. Das Ludwigslied ist ein Beispiel für das geschichtliche Zeitgedicht, allerdings von geistlichem Verfasser; ein anderes liegt vor in dem zur Hälfte deutsch zur Hälfte lateinisch verfaßten Gedicht 'de Heinrico'.[1]) Herzog Heinrich von Bayern begiebt sich von seinem gleichnamigen Söhnchen und andern Gefolgsleuten begleitet zu seinem kaiserlichen Bruder Otto, um Friede und Versöhnung mit ihm zu schließen, und wird auch freundlich aufgenommen und erhört. Schwerlich fand dieses Ereignis, wie gewöhnlich behauptet wird, zu Weihnachten 941 statt, sondern eher bei einer Zusammenkunft der Brüder auf dem Reichstage zu Augsburg 952. Kurz darauf muß das Gedicht auch entstanden sein. Die Ausbildung der Tiersage, die Dichtung der zahlreichen Tierschwänke und Tiermärchen fällt auch zum Teil den Spielleuten mit gelehrter Bildung zu. Die Spielmannsdichtung war immer gereimt, meistens auch in ungleichmäßige Strophen eingeteilt.

Eine Frucht der lateinisch schreibenden Ottonenzeit, eine Mischung von spielmännischer Art mit Gelehrsamkeit der Kleriker tritt

1) Kögel a. a. O. § 39 und 40.

uns in den lateinischen Dichtungen der 'modi'[1]) entgegen, welche formell an die kirchliche Sequenz anknüpfen. Die Entstehung der Sequenzen ist so zu denken: an das zweite alleluja im graduale der Messe schloß sich eine ursprünglich textlose längere Jubelmelodie an, welcher nur der ausklingende Vokal a unterlegt war. Später aber erfand man Texte zu diesen Melodieen, so daß also Sequenz nicht mehr Weise allein, sondern Wort und Weise bedeutet. Die Sequenzmelodie war eine freibewegliche Tonreihe; diese Regellosigkeit völlig freier Rhythmen ging natürlich von der Melodie auch auf den Text über, dessen metrischer und strophischer Bau ganz unregelmäßig ist und der oft gar nicht wie Poesie, sondern wie Prosa (daher auch der Ausdruck prose gleichbedeutend mit Sequenz verwendet wird) aussieht. Diese in Frankreich aufgekommene Sequenzdichtung wurde von 862 ab in St. Gallen von Notker balbulus eifrig gepflegt; er stellte sie sogar noch viel selbständiger: während nämlich anfangs die Melodie der Sequenz etwas Gegebenes war und nur der Text dazu ersonnen werden konnte, erfand er auch im Stile der vorhandenen eigene neue Weisen und eigene Worte. Diese Sequenzform, Wort und Weise umfassend, aber in der alten freien rhythmischen Regellosigkeit sich bewegend, wurde nun auch auf weltliche Gedichte übertragen, von denen sich einige erhalten haben, die teils ihres Inhaltes, teils auch nur ihrer Benennung wegen an dieser Stelle zu erwähnen sind. Sie sind als modi überschrieben; mit modus übersetzen die Glossen das deutsche leich, worunter Weise, Melodie zu verstehen ist. Wenn z. B. ein Gedicht geistlichen Inhaltes, eine richtige kirchliche Sequenz, überschrieben ist 'modus qui et Carelmanninc', so soll das heißen, dieser Text wird gesungen „in der Weise wie in der Sequenz auf Karlmann"; es ist demnach indirekt ein vermutlich weltliches Lied in Sequenzform auf Karlmann bezeugt, dessen Inhalt aber nicht mehr bestimmt werden kann. Man gab der Melodie nach den Anfangsworten oder auch nach dem Inhalt derjenigen Sequenz, in der sie zuerst auftam, den Namen. Später dazu gedichtete Texte bezeichnete man, wie ja auch heute es üblich ist, als in der und der Weise, nach der und der Melodie zu singen. Der modus Liebinc war ursprünglich wahrscheinlich auf einen

1) D. Nat.-Litt. I, 299 ff.; Kögel, ahd. und and. Litt. § 75—77; die meisten der hier genannten Texte finden sich bei Müllenhoff-Scherer, Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem 8. bis 12. Jahrhundert, 2. Aufl. 1873, Nr. 19—25; 'de Proterii filia in Z. f. d. A. 14, 467.

egregius miles Namens Liuppo gedichtet, welcher dem König Otto II. am 13. Juli 982 das Leben rettete; während der ursprüngliche Text dieses Inhaltes verloren ging, erhielt sich ein anderer zu der Weise jenes Liuppoliedes gedichteter, der die schwankhafte Geschichte vom Schneekinde erzählt: eine Frau zu Konstanz gewinnt während einer länger dauernden Abwesenheit ihres Mannes ein Kind in ehebrecherischem Umgang mit jungen Leuten; als der Gatte heimkommt, erzählt sie ihm, sie sei schwanger geworden, wie sie einmal in den Alpen Schnee gegessen habe, davon habe sie den Knaben geboren. Nach fünf Jahren geht der Mann wieder auf Reisen und nimmt das Kind mit. Unterwegs verkauft er es für hundert Pfund. Bei der Heimkehr erzählt er der fragenden Gattin, an einer heißen Küste sei das Schneekind in der Sonne geschmolzen. Der modus florum, die Blumenweise, enthält ein Lügenmärchen. Eine Prinzessin wird von ihrem Vater dem verheißen, der am frechsten lügen könne. Den Preis gewinnt ein Schwabe Der modus Ottinc ist ein Lied geschichtlichen Inhaltes. Es handelt vom Ungarneinfall und von der Schlacht auf dem Lechfeld (955) unter Otto I.; dann werden auch noch die andern Ottonen gepriesen. Als Ottoweise ist das Lied benannt, weil man einst mit seinen Klängen Otto den Großen, den keiner im Schlafe anzurühren sich getraute, bei einem Brande der Kaiserpfalz geweckt habe. 'De Lantfrido et Cobbone' gehört zum Kreise der Freundschaftssagen wie Athis und Prophilias, Amicus und Amelius, Engelhart und Dietrich. Zwei Freunde, die alles mit einander gemeinsam haben, scheuen endlich auch das schwerste Opfer nicht; der eine giebt dem andern die eigene Geliebte oder Gattin hin; zum Schlusse aber wird sein Edelmut durch Zurückgabe des unberührten Pfandes seiner selbstlosen Treue belohnt. 'De Proterii filia' schildert den Bund mit dem Teufel, welchen ein Sklave eingeht, um die Tochter des reichen Proterius zur Frau zu gewinnen. Der Sünder wird zum Schlusse wieder der Kirche zurückgewonnen und der Macht des Bösen entrissen.

In regelmäßigen Strophen mit Endreim ist die Geschichte von der Eselin der Alverâd. Einer Nonne im Kloster Homburg an der Unstrut hat ein Wolf ihre Eselin zerrissen. Alle Klosterschwestern laufen zusammen, um das Untier zu strafen und die Herrin zu trösten. Der Verfasser will offenbar verspotten. In der gleichen Form ist die Erzählung eines Schwankes, der sich

zur Zeit des Erzbischofs Heriger von Mainz (913—927) zugetragen haben soll. Ein Landsknecht behauptet in der Hölle und im Himmel gewesen zu sein und entwirft eine Schilderung davon. Seine Lügen weiß der Bischof witzig abzutrumpfen. Die Hölle sei mit dichten Wäldern umgeben, berichtet der Lügner; da wolle er doch gleich seinen Sauhirten mit den mageren Schweinen hinschicken, meint Heriger. Der Mann erzählt, er habe im Himmel Christus schmausen sehen, Johannes der Täufer war Schenke, St. Peter Koch. Aber der Landsknecht saß in einem Winkel, stahl den Köchen ein Stück Lunge, aß diese und machte sich davon. Für diese Heldenthat läßt ihn der Bischof stäupen, weil er gestohlen hätte, nachdem ihn doch Christus zum Mahle lud. Zum ersten Male taucht in diesem lateinischen Gedichte jene humoristische, gemütliche Auffassung vom Haushalt Gottes und der Heiligen auf, welche sich das ganze Mittelalter hindurch bis auf unsere Tage in Märchen und Schwänken wiederfindet.

Die mittelhochdeutsche Zeit.[1])

I. Das 11. und 12. Jahrhundert (von 1050—1180).[2])

Im 10. Jahrhundert war die deutsche Litteratur freilich verstummt, aber doch nur scheinbar, denn in den lateinischen Denkmälern spiegelt sie sich wieder. Im 11. und 12. Jahrhundert trat die deutsche Sprache wieder in ihre Herrschaft ein. Reichlich fließen sofort die deutschen Quellen. In mehr als hundertjähriger Vorbereitung entwickelt sich der dichterische Ausdruck zu der Höhe, auf der in den Werken der Blütezeit um 1200 die Sprache steht. Der Spielmann, welcher in den vorhergehenden Jahrhunderten mit seinen Geistesschöpfungen nur dem Augenblicke gedient hatte, tritt jetzt mit umfangreichen, sorgfältiger ausgeführten Dichtungen in das litterarische Leben ein. Die Litteratur des 11. und 12. Jahrhunderts liegt in den Händen des Geistlichen und des Spielmannes. Eine Gegnerschaft zwischen beiden mußte sich herausbilden, da die Ideale, für welche beide kämpften, verschieden genug waren. Die Verachtung des Spielmannes war dem Geistlichen ohnehin schon anererbt. Als er ihm aber in der Litteratur das

1) D. Nat.-Litt. II—IX; Vogt, mhd. Litteratur (in Pauls Grundriß der germ. Phil. II, 1 S. 245 ff.). Wie bereits oben S. 14 bemerkt wurde, pflegt die älteste deutsche Litteraturgeschichte auch niederdeutsche Denkmäler in den Kreis ihrer Betrachtung zu ziehen; dagegen zweigt sich von jetzt die niederdeutsche und niederländische Litteratur in besonderer Entwickelung von der mhd. ab, welch letztere fast allein den Gegenstand der eigentlichen deutschen Litteraturgeschichte abgiebt. Auf die ndl. und ndl. Litteratur ist nur gelegentlich zuweilen Bezug zu nehmen, insofern Erscheinungen daraus auf die mhd. Einfluß gewinnen, wie z. B. bei Heinric van Veldeke. In knapper Übersicht mit Angabe weiterer Hilfsmittel sind die beiden Litteraturen behandelt von H. Jellinghaus, mittelniederdeutsche Litt. (in Pauls Grundriß II, 1, 419 ff.) und Jan te Winkel, niederländ. Litt. (a. a. O. 453 ff.), worauf wir den Leser zur näheren Orientierung verweisen. Fürs Niederdeutsche vgl. auch die bibliographische Zusammenstellung bei Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, Bd. 1, 2. Aufl., § 100, S. 457 ff. — 2) Zu dieser Periode Scherer, Geschichte der deutschen Dichtung im 11. und 12. Jahrh. (Quellen und Forschungen 12) 1875; Geistliche Poeten der deutschen Kaiserzeit (Quellen und Forschungen 1 und 7), 2 Bände 1874 und 1877. [John Meier in PBB. 16, 64 ff.]

Feld streitig machte, steigerte sich die feindselige Stimmung noch um ein Beträchtliches. Der Spielmann hob sich sichtlich in seiner neuen Thätigkeit, der Dichter mußte sich von dem Possenreißer von selber teilweise lossagen. Im Anfang des 11. Jahrhunderts waren strengere Klosterordnungen durchgeführt worden; die im 10. Jahrhundert von Clugny ausgehende ernste Zucht fand nach und nach unter heftigen Kämpfen der an ein freieres Leben gewöhnten Mönche auch in den deutschen Klöstern Eingang. Der Geistliche, der von seinem Berufe ernstlich durchdrungen war, predigte die Entsagung und Abkehr von der Welt. Auch in der Dichtung warb er für diesen Gedanken; die Ansichten der Geistlichen des 10. Jahrhunderts, die unbedenklich Stoffe aus deutscher Heldensage gewählt hatten, waren verschwunden. Damit geriet aber der Dichter auch mit seinem Publikum in Zwiespalt. Die höfische Gesellschaft ward durch das Emporkommen des Rittertums umgestaltet, sie trug ein anderes Aussehen zur Schau, als zur Ottonen- und Karolingerzeit. Mit dem Rittertum mehrten sich die Einflüsse aus Frankreich, deren Anwachsen wir in einem späteren Kapitel zu besprechen haben. Bereits um 1043, als sich Heinrich III. mit Agnes von Poitiers vermählte, werden Klagen laut, daß französische Sitte und Tracht in der Umgebung des Hofes eindringe. Im 12. Jahrhundert ist das ritterliche Leben schon hoch entwickelt. Der Ritter sah im Weltleben sein irdisches Ziel und die Lehre von der Abkehr vom Weltlichen konnte bei ihm nicht verfangen. Der geistliche Dichter verlor seine Hörer, da diese der Welt angehörten, er aber die Weltverneinung hoch hielt. Die Dichter geistlichen Standes eifern daher oft mit Schärfe gegen das Rittertum.

Den Spielmann aber vereinigt mit den Weltkindern eben ein gemeinsames Ideal, die Weltfreude und Lebenslust. Er hatte sicherlich mehr Aussicht, die öffentliche Meinung für sich zu gewinnen, sowohl die niedrigeren Kreise des Volkes, als auch die ritterlich-höfischen. Die großen Ereignisse der Zeit, die Kreuzzüge, konnten von verschiedenem Standpunkt aufgefaßt werden: der geistlich Gesinnte sah darin eine gottgefällige geistliche Heerfahrt, der Weltliche eine Fahrt nach lockenden wundersamen Abenteuern. Der Spielmann brachte die Heldensage mit sich; diese eignete sich für das ältere Rittertum, dem der französische Firnis noch fehlte; denn die kriegerischen Tugenden waren ja dort verherrlicht. Aber er

fügte sich auch mit Leichtigkeit dem neuen Geschmack, der sich den Zügen ins Morgenland und den geistigen Erzeugnissen Frankreichs zuwendete. Gegen das Ende der Zeit trat sogar der Ritter selber in die Reihen der Spielleute, im 13. Jahrhundert war er vor allen andern der Dichter, und wieder, wie in der altgermanischen Zeit, waren die Höfe die Pflegstätte der Dichtung, und die Sänger gehörten zum kriegerischen Gefolge des Königs.

In den verschiedenen Gegenden Deutschlands gestaltete sich die durch ihre Gegensätze verursachte Bekämpfung der geistlichen und Spielmannsdichtung verschiedenartig. Bamberg nimmt eine wichtige Stellung in der Geschichte der geistlichen Dichtung ein, indem vielleicht von dort die älteren und bedeutendsten Werke, vornehmlich der Ezzoleich, ausgingen. Die Poesie ward von dort nach Österreich übertragen; Bayern stand teilweise unter mittelfränkischen Einflüssen. In Süddeutschland, Österreich und Tirol war die Heldensage immer gepflegt worden. Die geistliche Dichtung hatte sich zwar sehr lebhaft entwickelt, vermochte aber der altheimischen Sage keinen Schaden zu thun. Diese bestand in ungeschwächter Kraft und unverdorben fort. Bayern war ein Land, in dem sich die verschiedensten Strömungen vereinigten. Im Osten hing es mit den österreichischen Gegenden zusammen; von Westen her kamen französische Einflüsse. Die geistliche Dichtung erhob sich mächtig, aber die Spielmannsdichtung in jeder Gestalt hatte sich zu fest gesetzt, um zurückgedrängt werden zu können. Unter ihrer Einwirkung gewann auch die geistliche Dichtung einen weltlichen Charakter. Am Ende trat der ritterliche Poet auf, das Ideal der Welt hatte völligen Sieg erlangt. Die Rheingegend und Thüringen blieben fast ganz frei von strengeren geistlichen Dichtern, dort blühte die Spielmannsdichtung empor, die ihre Vorbilder im Westen suchte, oder doch, falls sie zu geistlichen Stoffen griff, biblische und legendarische Geschichten bevorzugte, welche vorwiegend der Unterhaltung dienten. In Norddeutschland (Westfalen) blieb der Heldengesang ungestört in Blüte, die alten Sachsen hielten zähe am Heimischen fest. Die Werke des 11. und 12. Jahrhunderts sind zahlreich, zwischen dem Geistlichen und Spielmann liegen manche Zwischenstufen, wenn der Spielmann geistliche, der Geistliche weltliche Motive in seine Schöpfung verflicht. So kann denn nur skizzenhaft als Richtschnur in der verwirrenden Vielheit der angedeutete Grundzug der Dichtung jener Zeiten hervorgehoben

werden: der Spielmann gewinnt eine gleichbedeutende Stellung in der Litteratur wie der Geistliche, der sie zuvor fast ausschließlich beherrscht hatte. Dadurch entsteht eine Gegnerschaft zwischen beiden, verschärft durch die grundverschiedenen Ideale, denen sie huldigen, um die beide auf demselben Boden mit den gleichen Ausdrucksmitteln ringen. Das Ergebnis ist, daß der Geistliche sehr in den Hintergrund gedrängt wird. Am wichtigsten ist der Beginn der Übersetzungen aus dem Französischen, welcher mit dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts einsetzt, vom geistlichen Dichter zunächst mit großem Eifer betrieben. Aber bald löst ihn der Ritter oder doch der Dichter ab, welcher ausschließlich die höfische Gesellschaft im Auge hatte, ihren Geschmack und ihre Bildungsstufe teilte. Im Beginne des 13. Jahrhunderts nimmt die französische Übersetzungslitteratur die erste Stelle ein. Der Spielmann bringt die deutsche Heldensage zur höchsten Blüte. Er hat aus dem litterarischen Kampfe des 11. und 12. Jahrhunderts offenbar verjüngende Kraft geschöpft. Der Geistliche aber hat seine herrschende Stellung verloren, nur nebensächlich erlangt sein Schaffen noch Geltung. Natürlich kommt es bei dieser Charakteristik auf die Darstellung des Werkes an, auf die Ansichten und Auffassung des Dichters. Ein Geistlicher, der seine Individualität vollständig im ritterlichen Ideal aufgehen läßt, wie z. B. Heinric van Veldeke, gilt einem Ritterbürtigen völlig gleich. Unter geistlicher Dichtung ist diejenige zu verstehen, in welcher die entschieden auf geistliche Dinge gerichtete Anschauung des 11. und 12. Jahrhunderts sich fortsetzt. Doch auch hier ist die Richtung zum Teile eine andere geworden, die weltlicher Anschauung mehr Rechnung trägt, im geistlichen Gewande die weltbewegende Idee der Minne verherrlicht.

Die geistliche Dichtung.[1])

Im Gottesdienst hatte sich mit der Zeit ein deutscher Teil ausgebildet. An das Evangelium schloß sich eine deutsche Predigt, Beichte und Absolution, Segen, credo und paternoster, an. So nehmen im 11. und 12. Jahrhundert Predigt, Beicht- und Glaubensformeln überhand. Daran knüpft auch die geistliche Dichtung

1) D. Nat.-Litt. III, 1 und 2; für die zeitliche und landschaftliche Anordnung der Denkmäler vgl. die Übersichtstafel III, 1 S. 5—6. Die Texte der kleineren Stücke finden sich bei Müllenhoff-Scherer, Denkmäler und bei Waag, kleinere deutsche Gedichte des 11. und 12. Jahrhunderts, 1890, vereinigt.

an, der Text von Glaube und Beichte wurde erweitert, in schwungvolle dichterische Sprache umgesetzt und schließlich metrisch vorgetragen. ‘wande miner sundon unde miner meindatone der ist disiu werlt vol, die sint leidir ubermez uber alla dusent zala, uber menniscen gidanc, uber engiliscan sin’, so klagt in der Bamberger Beichte in gehobenem Tonfall der Sünder und eine bereits vollkommen dichterisch geformte Schilderung der Herrlichkeit des Himmels und der Schrecken der Hölle schließt sich daran an. Der Inhalt der Predigt mußte mehr auf die Gemüter der Hörer einwirken, wenn sie sich der gebundenen Form bediente. Abschnitte aus der Bibel ‘perikopen’ sind für die einzelnen Tage zum Vorlesen bestimmt. An den Sonntagen schließt sich ja immer die Predigt an den vorgeschriebenen Text an; auch die Heiligenlegenden wurden nach festgesetzter Ordnung gelesen. Daran knüpfte die geistliche Dichtung ebenfalls an, indem der Inhalt dieser Lektionen in deutschen Reimen gedichtet wurde. Im Vereine mit dem natürlich an prosaische Darstellung gebundenen kirchlichen Gottesdienst ging also gewissermaßen ein zweiter, der Erbauung durch Vorlesen gewidmeter, der seinen Inhalt mit poetischer Form umgab. Die Auffassung mochte dabei auch verschieden sein: bald galt es mehr nur zu belehren und zu erbauen; allein in der Form, nicht im Inhalt, unterschied sich diese dichterische Behandlung vom eigentlichen Gottesdienste; bald aber waltete die Lust am freien dichterischen Schaffen vor, der Vortrag ward lebendiger, die Farben wurden reicher aufgetragen, eine Dichtung entstand auf der Grundlage kirchlicher Stoffe. Die strengere Richtung herrscht besonders im Südosten, in Bayern und Österreich vor, in Franken und am Rhein liebte man die freiere, die mehr auf die Unterhaltung, als auf die Erbauung und Belehrung des Hörers Rücksicht nahm, und eben in allem der eigentlichen Dichtung eher entsprach. Als *Reimlektion* mag ein gereimtes Stück aus der Bibel, eine gereimte Predigt oder sonstiges verstanden werden; d. h. ein Abschnitt, der gerade so gut im Gottesdienst verwendet werden könnte, da nirgends der Gedankenflug höher steigt; als *geistliche Dichtung* fassen wir ein Werk, das sich durch freie Benutzung und Veränderung des Stoffes auszeichnet, das die individuellen Eigenschaften eines mit Phantasie begabten Mannes, nicht bloß den Gedanken des amtierenden Geistlichen zur Geltung kommen läßt. In der Hauptsache aber ist die deutsche geistliche Dichtung immer

unselbständig, an die feste Tradition der lateinischen, wissenschaftlichen und poetischen Theologie[1]) des Mittelalters gebunden; und zwar nicht bloß, indem sie von dort her ihre Stoffe entnimmt, sondern auch in Gedanken und Ausdrücken, die bereits in den fremden Quellen geprägt waren und als etwas Fertiges aus der bestehenden Überlieferung entlehnt wurden. Nur in Einzelheiten und in Nebendingen kann der deutsche Dichter Selbständiges und Neues geben.

Man kann eine erzählende, epische und eine lehrhafte, zum Teil auch lyrische geistliche Litteratur unterscheiden. Die Trennung ist nicht mit voller Strenge durchzuführen, insofern als auch bei der Erzählung eines Abschnittes aus der Bibel lehrhafte Stücke sich einfügen und andererseits manches Lehrgedicht hin und wieder zur Erzählung greift. Die Quellen der geistlichen Dichtung sind die Schriften, auf denen das theologische Studium beruhte. Obenan steht die Bibel, das Alte und Neue Testament; daraus werden die meisten Geschichten entnommen. An zweiter Stelle kommen apokryphe Schriften in Betracht: die Evangelien von Marias Geburt und Leben und von Jesu Kindheit (Pseudo-Matthäus), die 'acta Pilati' oder das sogenannte Nikodemus-Evangelium, welches Christi Höllenfahrt enthielt. Hieran schloß sich die große Masse der Heiligenlegenden, die dem Geschmacke des Publikums vielleicht am meisten behagten, da sie des Wunderbaren und Spannenden viel zu berichten wußten und damit der Unterhaltung dienten, wie die Geschichten der Spielleute. Sowohl als Zuthaten zur erzählenden Dichtung, wie vornehmlich als Quellen der lehrhaften wurden die zahlreichen Kommentare der Kirchenväter zur Bibel und lateinische Werke altchristlicher Dichter beigezogen; ferner bildeten paternoster, credo, confessio, symbolum und litanei (Bittgebet) die Grundlage der dichterischen Auslegung. Ebenso einige Predigten, die zu besonderer Berühmtheit gelangt waren, und die Schriften der zeitgenössischen Theologen, unter denen Honorius von Autun[2]), der bis in die Mitte des 12. Jahrhunderts schriftstellerisch thätig war, mit seinem 'speculum ecclesiae' und seinem 'elucidarium' eine

1) Für die ältere gelehrte lateinische Litteratur des MA, aus welcher die deutsche geistliche und wissenschaftliche, d. h. lehrhafte Poesie schöpfte, sei auch hier verwiesen auf Ebert, allgemeine Geschichte der Litteratur des Mittelalters im Abendlande Bd. I, 2. Aufl. 1889, Bd. II 1880, Bd. III 1887. — 2) D. Nat.-Litt. III, 1 S. 19; Stanonik in der allgemeinen deutschen Biographie 13, 74 ff.

hervorragende Stellung einnahm. Die deutschen geistlichen Dichter lasen auch fleißig ihre Werke unter einander und bei den späteren ist häufig die Benutzung der früheren nachweisbar. Was die Sprache der geistlichen Dichtung anlangt, so berührt sie sich öfter mit derjenigen der Spielleute, namentlich wo es sich um die in typischen Ausdrücken sich bewegende Schilderung von königlichen Höfen, Festen und Kämpfen handelt. Der geistliche Dichter mußte eben aus demselben Borne schöpfen wie der Spielmann, aus dem epischen Stile, der, vornehmlich an die Heldensage gekettet, von der althochdeutschen in die mittelhochdeutsche Zeit hinübergetragen wurde. Beim Heliand und bei Otfrid lagen früher die Verhältnisse ähnlich.

Der erzählenden Litteratur in nationalepischem Stil gehört an die Wiener Genesis (1070), an welcher sechs Dichter thätig gewesen zu sein scheinen; jedenfalls läßt sich in den verschiedenen Teilen auch abweichende und verschiedenartige Arbeitsweise bezüglich des Ausdrucks und der Erzählung erkennen. Der erste Verfasser, von dem die anderen abhängig sind, war der bedeutendste. In vernünftiger Einteilung und anschaulicher Erzählung trägt er seinen Stoff: Schöpfung und Sündenfall vor. Die ihm zugängliche Gelehrsamkeit benutzte er mit schicklicher Auswahl, indem er Passendes beizieht und nicht störend und ungehörig in den Gang der Geschichte einflicht. Als Reimlektion kennzeichnet sich seine Arbeit, indem sie an die vom Sonntag Septuagesimä bis zum Dienstag nach Quadragesimä vorgeschriebene Lektion Genesis 1—14 anknüpft. Selbständig verfuhr der Dichter insofern, als er sich nicht mit der bloßen Erzählung begnügte, sondern auch Lehrhaftes einmischte. Neben allgemeinen Ermahnungen an die Hörer ist hervorzuheben eine Beschreibung des menschlichen Körpers und eine Schilderung der Pflanzen des Paradieses nach dem Muster der damals üblichen Garteneinrichtung. Im selben Stil, doch mit geringerer Begabung arbeitet der Fortsetzer im „Kain und Abel". Stark gekürzt sind „Noe" und „Abraham"; letzterer zeigt weltliche Züge, im Stile Wendungen der Spielmannsdichtung. Im „Isaak" und „Joseph", die ausführlich im engeren Anschluß an den Bibeltext erzählen, giebt sich bereits ritterliche Gesinnung, die Rücksicht auf ein aristokratisches Publikum kund. Die verschiedenen Verfasser sind wohl als Mitglieder desselben Domstiftes oder Klosters zu denken, die einander fortsetzten. Ähnlichen Charakter haben die

übrigen alttestamentarischen Stücke, die meistens in Österreich entstanden, die sogenannte Vorauer Genesis (1115), die zwar auf der Wiener Genesis beruht, aber in Auffassung und Behandlung des Stoffes selbständig zu Wege ging, Moses (1125), Bileam (1140), die beiden letzteren mit vielen geistlichen Auslegungen und mit den beliebten symbolisch-mystischen Deutungen auf neutestamentliche Verhältnisse. Die Exodus (um 1120) legt das Hauptgewicht auf die Erzählung und meidet umfangreichere Abschweifungen, sowie alle theologischen und moralischen Auslegungen; zu erwähnen ist, daß sie einem Texte der 'Itala', nicht wie gewöhnlich der 'Vulgata' folgt. Auch eine um 1110 entstandene Geschichte der Judith (die sogenannte jüngere Judith) zeigt sich von der 'Itala' beeinflußt. Diese Judith folgt der Vorlage fast wörtlich. Von einer poetischen Bearbeitung des Makkabäerbuches sind mitteldeutsche Bruchstücke aus dem 12. Jahrhundert vorhanden. Lebendiger und freier, weit abstehend von der Reimlektion bewegen sich einige in Mitteldeutschland (Franken) entstandene Denkmäler; so die sogenannte ältere Judith (ca. 1110). Das Gedicht zerfällt in zwei Stücke, die ursprünglich vielleicht selbständig waren: die drei Jünglinge im Feuerofen und Judith. Man könnte die Gedichte ihrem Ton und ihrer Auffassung nach leicht auch spielmännischen Verfassern zuschreiben. Die Darstellung ist rasch, alles folgt Schlag auf Schlag. Neue Namen und Verhältnisse bringt der Dichter ohne weitere Erklärung an. Judith lebt in einer Burg, die einen christlichen Bischof, christliche Bürger und einen Burggrafen hat, also ein deutsches Städtebild. Holofern, auf dessen Namen der Dichter allezeit einen Satz mit dem Endreim 'gern' folgen läßt, ist ein Heide. Manche glauben, daß wir es der Überlieferung gemäß mit einem einheitlichen Gedichte zu thun haben, dem am besten die Bezeichnung Nabuchodonosor (Nebukadnezar) zu geben wäre. Der Verfasser hätte die einander ferne liegenden Stoffe von den drei Jünglingen im Feuerofen und von Judith deshalb mit einander vereinigt, weil er den König Nebukadnezar des Buches Daniel mit dem gleichnamigen im Buch Judith identifizierte. Das „Lob Salomos" (1130) beschreibt die Herrlichkeit der königlichen Hofhaltung, den Tempelbau und den Besuch der Königin von Saba; was damit zusammenhängt, wird symbolisch in neutestamentlichem Sinne ausgelegt. Insofern würde das Stück besser zur didaktischen Litteratur gezählt werden. Doch

ist eine jüdisch-talmudische Sage darin eingeschlossen. Ein Wurm hatte alle Brunnen von Jerusalem ausgetrunken; listig fing ihn Salomo in einer mit Met und Wein gefüllten Cisterne und ließ ihn erst wieder frei, nachdem er ihm geraten hatte, ein Tier im Libanon zu fangen, mit dessen Gedärmen der härteste Stein, wie dies zum Tempelbau nötig war, geschnitten werden konnte. Über den Stil der beiden Gedichte ist zu bemerken, daß einzelne Redewendungen wörtlich an verschiedenen Stellen wiederholt werden, und daß einige lateinische Ausdrücke eingestreut sind, die auf geistliche Verfasser hinweisen. Vom Neuen Testament wurden bearbeitet die Evangelien, die Apokalypse, dann der Pseudo-Matthäus, eine Schrift des Adso (954) 'de Antichristo', worin beschrieben wird, wie kurz vor dem jüngsten Gericht der Antichrist sich alle Reiche der Welt unterthänig macht, und ein lateinischer Text von den fünfzehn Vorzeichen, die den jüngsten Tag vorher verkünden. Es war Sitte, daß man an Christi Geschichte seine Wiederkunft, den Antichrist und die Apokalypse anschloß. Etwa um 1090 fällt der sogenannte Friedberger Christ und Antichrist, 1140 der Gleinker Antichrist. Ein Gedicht aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts (das Hamburger jüngste Gericht) schildert die letzten Dinge der Welt. Um 1140 entstand in Bayern oder Österreich das Gedicht vom himmlischen Jerusalem nach dem 21. Kapitel der Apokalypse und einer lateinischen Abhandlung des Marbodus über Edelsteine. Um 1150 dichtete ein Priester Adelbreht das Leben Johannes des Täufers 'durch sanct Johannis minne', der ein Meister und Vogt aller Büßer ist. Die Werke der Frau Ava und des Priesters Wernher sind am meisten bemerkenswert. Ava starb am 8. Februar 1127 als eine 'reclusa' im Kloster Göttweih. Sie schrieb ein Leben Jesu, den Antichrist und das jüngste Gericht etwa um 1120. Nachträglich fügte sie eine Vorgeschichte von Johannes dem Täufer hinzu. Die Darstellung ist von kindlicher Einfachheit, Satzbau und sprachlicher Ausdruck ebenso, aber darum auch anmutig, ein Erguß eines einfältig frommen Frauengemütes. Der Priester Wernher, ein Österreicher, verfaßte um 1172 ein Marienleben 'driu liet von der maget' auf Grund des Pseudo-Matthäus, des liber de infantia Mariae et Christi Salvatoris. Sein Gedicht ist zu den schönsten geistlichen Dichtungen des Mittelalters zu zählen; dabei fällt allerdings ein beträchtlicher Teil dieses Ruhmes auf die Quelle, die zu den lieb-

lichsten Schöpfungen gehört. Dem aufblühenden Marienkult kam die Arbeit Wernhers sehr entgegen. Die zarte innige Auffassung der Weiblichkeit erinnert an die neu anbrechende Zeit der Minnedichtung. Der Engel verkündigt der Maria:

2062 Si wære, diu alle sorgen
mit der barmunge ole
linden begunde unde senften wolle;
si wære, diu die ellenden
wider heim scholte senden
z'ir rehtem vaterlande.

Ritterliche Gesinnung drückt sich darin aus, wenn Wernher der heiligen Jungfrau „dem Stern" Folge zu leisten heißt:

2580 Als die ritter zu dem vane
vaste muozzen sîgen[1])
in allen volchwîgen,
alsô schulen wir zû dem sterne
fluhte haben gerne,
der daz christenlîche here
bringet über der sorgen mere
ûz des tievels bande
zû dem frouderîchen lande,
dâ got selbe ist der sunne,
ist der tac, ist diu wunne,
die nehein trûbe chrenket
unde niemer gewenchet.

Hübsch ist die Klage der Anna 485 ff.

Mit den apokryphen Schriften bot sich von selber die Legende dar; man wollte auch die Geschicke der in den kanonischen Werken nur beiläufig erwähnten Persönlichkeiten kennen lernen, des Pilatus, der Veronika u. a. und gewann mit den älteren und neueren Heiligengeschichten einen unendlich reichen und mannigfaltigen Stoff. Neben dem vielen Platten und Albernen, das die Legenden enthalten, so wenn der Held nach allen Martern und Hinrichtungen immer wieder gesund aufersteht und weiterpredigt, finden sich doch auch tiefe und ergreifende Züge. Der Phantasie er-

1) Sich hinbewegen, hinströmen.

öffnete sich ein weiter Spielraum. Zu den frühesten deutschen Legenden gehört die schön erzählte 'Crescentia'[1]), welche in die Kaiserchronik aufgenommen wurde. Die unschuldig verurteilte Frauentreue triumphiert endlich mit Gottes Hilfe über die schwersten Anfechtungen. Silvester (um 1140), Ägidius (1150), Alexius (1180) und Bonus, eine Marienlegende geben zu keinen weiteren Bemerkungen Anlaß. Unter den Vorläufern der divina commedia ist die Geschichte des irischen Ritters Tnugdalus bekannt, der in einer Vision durch Himmel und Hölle geführt wurde. Zwischen 1150—1160 verfaßte in Regensburg ein Mönch Markus, der wahrscheinlich irischer Abkunft war, eine lateinische Prosa, wodurch der Sage der Zugang zu allen abendländischen Sprachen eröffnet ward. Um 1160 wurde ein niederrheinischer Tnugdalus verfaßt, um 1180 dichtete ein bayerischer Priester Alber einen solchen in seinem Heimatdialekt. Mehr ins Gebiet einer weltlichen Dingen geneigten Poesie fällt der „Pilatus", vielleicht von einem hessischen Dichter um 1180. Auch die Sage von Pilatus ist in lateinischen Bearbeitungen verbreitet gewesen. Interessant ist die Sage von seiner Geburt, da sie auf Übertragung von Geschichten, die von Karl dem Großen umliefen, beruht — auf der Jagd hatte der Vater des Pilatus den Sohn mit der Tochter eines Müllers erzeugt; als der Knabe erwuchs, wurde er an den königlichen Hof nach Mainz zu seinem Vater gebracht, — und die Anknüpfung an den Pilatusberg in der Schweiz. Des Pilatus Leichnam wurde in Rom in den Tiber geworfen, regte aber als Gespenst den Fluß auf. Da wurde er in die Rhone versenkt, und als er auch hier keine Ruhe gab, in den Schweizer See, wo er noch fortwährend als böser Wettergeist schadet. Das deutsche Gedicht ist nur unvollständig erhalten. Den Verfasser zeichnet eine vaterländische Gesinnung aus, die Sprache und die Heldenkraft seines deutschen Volkes gilt ihm viel. „Man sagt zwar von deutscher Sprache, sie sei unbändig und ungefüge; wenn man sie nur hämmerte wie den Stahl auf dem Amboß, würde sie wohl biegsam werden." Er erkennt also wohl die Schwierigkeiten, welche der deutsche Dichter zu besiegen hat; aber er verzagt nicht, er verheißt der deutschen Dichtung gerade nach der Seite ihrer formellen Entwicklung bei entsprechend angewandter Mühe eine schöne Zukunft. Er verstand wohl die in seinen Tagen lebhaft sich regende vorwärts drängende

1) D. Nat.-Litt. II, 2 S. 221 ff.

Bewegung, aus der die mittelhochdeutsche Blüte hervorging. Das Gedicht zeigt gewandte Form und steht der höfischen Periode weit näher, als die andern geistlichen Dichtungen der Frühzeit. Des Dichters Vaterlandsliebe äußert sich in folgendem Zug: als Pilatus, der Sohn eines deutschen Fürsten, am Hofe zu Rom einen französischen Prinzen erschlug, da wagten die Römer nicht, den Pilatus zu strafen,

499 Si vorhten sîn geslehte
unde tûtisch volk mêre
dan di Karlingêre.

Ins Gebiet der Lyrik spielen die Marienlieder hinüber, welche die Jungfrau in schwungvollen, oft wunderschönen Worten preisen. Die Blüte der Marienverehrung fällt ins 13. Jahrhundert; aber schon in den Denkmälern des 12. Jahrhunderts bereitet sie sich vor. Die schönsten Gesänge sind das Melker Marienlied (1125), das in sechszeiligen Strophen mit dem Refrain 'sancta Maria' die Himmelskönigin in schlichten, zu Herzen dringenden Worten feiert, und in Sequenzform, d. h. mit ungleichartigen Strophen und freiem Rhythmus, der Arnsteiner Marienleich (1150), von einer Frau verfaßt, die um die Huld der Gottesmutter fleht. „Du heißest stella maris nach dem Sterne, der ans Land das müde Schiff leitet, wo es zur Ruh' gelangt: leit uns zu Jesus, deinem lieben Sohn!" Noch der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, doch erst nach 1170, gehören die Mariensequenzen aus St. Lambrecht und Muri an; sie sind in Text und Melodie Nachbildungen der lateinischen Sequenz 'ave praeclara maris stella'. Die schönen Bilder und Vergleiche[1]), welche die mittelalterliche Marienditchtung von der heiligen Jungfrau gebraucht, sind teils der Naturanschauung entnommen, teils Stellen des Alten Testaments, welche in prophetischem, auf Maria vorausdeutendem Sinne aufgefaßt wurden. Den ganzen Reichtum läßt später Konrads von Würzburg goldene Schmiede überschauen.

Die lehrhafte Litteratur ist im Mittelalter sehr ausgebreitet, sowohl auf geistlichem wie auf weltlichem Boden. Sie bezweckte gleich einem modernen, populär geschriebenen Lehrbuch weiteren Kreisen der Laienwelt die Errungenschaften der Wissen-

1) [Vgl. Salzer, die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Litteratur und lateinischen Hymnenpoesie des MA. 1891.]

schaft zu vermitteln; sie kann geradezu als der in poetisches Gewand gekleidete Lehrstoff der Schule gekennzeichnet werden. Die Verfasser sind darum stets Gelehrte, welche ihr Fach in Versform darlegen. Es versteht sich von selber, daß in den meisten Fällen die Didaktik darum auch nur um ihrer äußeren Form willen, nicht wegen ihres Inhaltes den Erzeugnissen der Dichtkunst beigezählt werden darf. Doch giebt es auch hier Ausnahmen, sobald der Verfasser nicht bloß darauf ausgeht, irgend einen trockenen Abschnitt seiner Weisheit, z. B. eine theologische Spitzfindigkeit aus der Dogmatik in Verse zu setzen, sondern sich bemüht, in gleichsam philosophierender Weise seine eigenen Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Solches ist der Fall in Werken mit moralisierender oder satirischer Tendenz, welche sich unter günstigen Umständen, wenn der Verfasser auf einem geistig bedeutenden Standpunkt steht, zum Range wirklicher Dichtungen zu erheben vermögen. Demnach stoßen wir hier auf Schöpfungen von sehr verschiedenem Werte. So oft es sich nur um Mitteilung wissenschaftlicher Thatsachen handelt, ist der Verfasser auch gänzlich unselbständig; die Theologie erhebt sich erst in der deutschen Mystik zum hohen freien Flug.

An die erweiterten Beichten des deutschen Gottesdienstes schließen sich die poetischen Sündenklagen an, die Millstädter (1105) und die Vorauer (1120). Auch hier wird die „traute Frau" um Erbarmen angerufen, der Meeresstern, der den Schiffer über die weite See leitet, mit der die Finsternis sich zum Lichte verwandelte. Reuig werden alle möglichen Sünden aufgeführt, sogar die des weinenden Kindes, das in der Wiege die Mutter betrübte. Ein mittelrheinischer Dichter, der arme Hartmann (1120), behandelt das credo in Versen, „den Glauben, den die Pfaffen alle Sonntage bei der Messe singen". Ein strenger asketischer Zug macht sich bemerkbar, die Abkehr von der Welt wird empfohlen, gegen das reiche ritterliche Leben seiner Zeit erhebt er warnend seine Stimme (4430 ff.). Man soll darüber die Seele nicht vergessen. Der Ton des Predigers mischt sich in die Auslegung des Glaubens. Oft wird der Dichter pathetisch; er gebietet über reiche Ausdrucksmittel; sein Stil entlehnt häufig Wendungen aus der nationalen Epik, so auch, wenn Christus gegen den Satan ein volcwîc kämpft.

Schon um die Mitte des 11. Jahrhunderts wurde von einem alemannischen Dichter Notker (aber keinem der drei berühmten St. Galler Notkere) ein strophisches Gedicht verfaßt, eine

ernste Mahnpredigt, in Anbetracht der Vergänglichkeit alles Irdischen nicht diesem nachzujagen, sondern den Sinn auf das Himmlische zu lenken. Der Reichtum ist ein Hindernis auf dem Wege zum Himmel; nur ein Aufgeben des Besitzes rettet die Seele. Das Treiben der der Welt ergebenen Menschen schildert er im Gleichnis: ein unweiser Mann, auf der Fahrt begriffen, findet einen schönen Baum, er legt sich darunter, um auszuruhen; da überkommt ihn der Schlaf, und er vergißt, was er ausführen sollte. Wenn er nun aber wieder aufspringt, wie sehr reut es ihn dann. Dieses memento mori ist die älteste deutsche symmetrisch gebaute Sequenz; sie besteht aus achtzeiligen und zwei zehnzeiligen Strophen. Aus dem 11. Jahrhundert stammt Ezzos Gesang, das Lied von der Erlösung (um 1060). Das Gedicht ist verfertigt auf den Befehl des Bischofs Gunther von Bamberg (1057—1065) von dem Scholastikus Ezzo, Willo erfand die Singweise dazu. Auf dem Kreuzzug, den Gunther 1064 mit etwa 7000 Teilnehmern nach Jerusalem unternahm, wurde es oft gesungen. Die Anrufung des Kreuzes ‘o crux benedicta, aller holze besziste’ machte es für die Verwendung auf der Wallfahrt wohl geeignet. Ursprünglich aber wurde es zu anderem Zwecke gedichtet, vielleicht bei der Weihe eines Klosters als Festkantate gesungen. Der Inhalt ist bestimmt durch die Perikopen (Bibelabschnitte), die von Weihnachten bis Ostern verlesen zu werden pflegten. In kurzen Zügen sollte das Erlösungswerk dargestellt werden, Schöpfung und Sündenfall, die Zeit der Finsternis, Christi Geburt, Lehre, Wunder, Tod, Höllenfahrt, Auferstehung, die Erfüllung der Prophezeiungen des Alten Testaments, die Bedeutung des Kreuzes und der Preis der Trinität. Die theologischen Anschauungen stammen großenteils aus dem speculum ecclesiae des Honorius von Autun. Das strophische Gedicht ist in älterer (aber fragmentarischer) und jüngerer, stark erweiterter Fassung erhalten. Der erste Mensch war in Sünde gefallen. Da ward Nacht und Finsternis, nur wenige Sterne gaben schwaches Licht, denn auch sie beschattete des Verderbens nebelfinstere Nacht. Da kam die wahre Sonne, Gottes Sohn; vor ihm her ging der Morgenstern, Johannes der Täufer. Da zertrennte sich der alte Streit, wieder war durch Christus Himmel und Erde vereinigt. Sein Todesopfer gab uns die Wiederkehr zu unserem echten, alten Heimatland im Himmel. Gesegnet sei das Kreuz! Das Kreuz

ist die Segelstange, die Welt das Meer, der Herr Segel und Fährmann, die guten Werke sind die Segelseile, die uns die Fahrt heimwärts lichten. Der heilige Geist ist der Wind, der uns auf den rechten Weg führt Das Himmelreich ist unsere Heimat, da wir landen sollen. — Der Eindruck des Liedes war ein großer. In der geistlichen Litteratur sind auf lange hinaus seine Nachwirkungen zu erkennen.

Noch ins Ende des 11. Jahrhunderts fällt die 'summa theologiae', aus dem mittleren Deutschland stammend. Während den Ezzoleich klare Anschaulichkeit und poetische Empfindung auszeichnet, ist dieses Gedicht undeutlich und zum Teil dunkel. Es soll zu vieles darin untergebracht werden, eben der ganze Inhalt der mittelalterlichen Theologie, und darum wählte auch Scherer die Bezeichnung 'summa'. „Gott und Mensch, Schöpfung und Fall der Engel, Welt- und Menschenschöpfung, Christi Menschwerdung, Marter und Tod, eine Tugendlehre, die Sakramente, die letzten Dinge — kurz, er (der Verfasser) liefert ein Kompendium der mittelalterlichen Theologie, das vielleicht auf einer lateinischen zusammenfassenden Darstellung beruht; aber die Masse des enggedrängten Stoffes kann unmöglich klar werden, die tieferen Gedanken, die dem Dichter vorschweben, sind oft nur zu erraten, oder kaum zu erraten, obgleich alle populären, von der Predigt ausgeprägten Symbole, Allegorieen, Parallelen sich einfinden und eine Reihe auch poetisch wirksamer Vorstellungen ergeben" (Scherer). Gott will durch die Schöpfung sein Lob vollbringen, und alles Erschaffene unter dem Himmel verkündigt auch sein Lob. Das Gedicht zeigt Verwandtschaft mit Honorius, mit den Meditationen des Anselm von Canterbury, mit Hrabanus Maurus de fide catholica rhythmo carmen compositum. Es ist gedankenreich, aber nicht dichterisch schön angelegt. Wie in den Schriften der Mystiker sehnt sich bereits die Seele brünstig nach der Vereinigung mit Gott. „Die Gottesminne ist eine Königin unter allen Tugenden"; „Gott, der die Minne ist, hat uns geoffenbart, wie wir die Minne haben sollen". Die Seele ist Gottes Freundin, von den Sünden läßt er sie auferstehen.

Beschreibend ist ein ostfränkisches Denkmal, nur als Bruchstück erhalten, dem Ende des 11. Jahrhunderts angehörig, von Hoffmann von Fallersleben als 'meregarto' bezeichnet. Es enthält eine gereimte Erdkunde, bei welcher der in Utrecht sich

aufhaltende Verfasser auf die Aussagen eines Pfaffen Reginbert sich beruft. Die erhaltenen Abschnitte handeln über Meer (bereits wird das in der Spielmannsdichtung so berühmte 'lebirmer' erwähnt) und allerhand wunderkräftige Gewässer. Von besonderem Interesse sind einige Angaben über Island; der erste Bericht eines Deutschen über Island ist der des Chronisten der Hamburger Erzbischöfe, des Adam von Bremen um 1070.

Ein kleines Gedicht „Vom Rechte", um 1115 von einem alemannischen Dichter, aber in Kärnten verfaßt, schärft dem Menschen drei Hauptpflichten ein: Gerechtigkeit, Treue, Wahrhaftigkeit. Dem übermütigen Reichen und Mächtigen, womit der ritterliche Adel gemeint ist, droht die göttliche Strafe. Die Armen und Niedrigen nimmt der Dichter den großen Herren gegenüber in Schutz. Lieblich ist die Einkleidung in der „Hochzeit" (ebendort um 1120). Ein reicher König wohnt auf einem hohen Berg; in einem schönen, lieblichen Thale weilt eine edle Magd von großer Schönheit. Der König warb um sie. Mit reichem Gefolge ritt er zu ihr hinab. Leuchtend und hehr trat ihm die geschmückte Braut entgegen. Die Auslegung sieht im Könige den heiligen Geist, im Mädchen vom Thale die Menschenseele; der Bote, der ihr des Königs Werbung bringt, ist der Priester. So ist das Gedicht ein allegorisches Gleichnis, aber sehr lebendig erzählt, zumal wenn man von den allzu vielen, erst nachmals entstandenen Interpolationen absieht, die mit vorzeitiger Auslegung die fließend erzählte Handlung störend unterbrechen. In den socialen Anschauungen herrscht große Verwandtschaft zwischen dem Gedicht vom Rechte und der Hochzeit; wahrscheinlich hat der Verfasser des Gedichts vom Recht das von der Hochzeit überarbeitet.[1]) In Reim und Ausdruck sind beide Gedichte etwas ungelenk.

In allgemeinem, durch keine Individualität ausgezeichnetem Tone einer asketischen Strafpredigt gegen die Weltlichkeit gehalten ist das Gedicht „Die Wahrheit". Himmel und Hölle erwarten uns am Ende des Lebens; zu spät ist es, erst beim Tode das zu bedenken. Der Priester ist der Arzt, der heilen kann. Das 'anegenge' (um 1175) stellt in Form einer gereimten Predigt Betrachtungen über Schöpfung und Sündenfall, über Verdammnis und Erlösung des Menschengeschlechtes an. Der Verfasser verfügt über eine bedeutende Gelehrsamkeit, die er an den Mann

1) [Zu den zwei Gedichten E. Kraus in den Wiener Sitzungsberichten Bd. 123, 1891.]

bringen will. Vier Töchter Gottes streiten in einer Rechtsverhandlung über den Menschen: Wahrheit und Gerechtigkeit verlangen seine Verurteilung, aber Barmherzigkeit und Friede stimmen für Gnade. Dieses Bild stammt aus einer Predigt des Bernhard von Clairvaux. Das 'anegenge' behandelt somit noch einmal den Stoff des Ezzoliedes, aber breiter, mit viel mehr Gelehrsamkeit, und ohne die poetische Kraft des letzteren. Der „Physiologus," welcher bereits in der althochdeutschen Zeit übersetzt worden war, fand um 1150 eine neue prosaische, um 1160 eine poetische Bearbeitung.

Nach dem Muster der kirchlichen lateinischen Litania dichtete um 1160 ein steierischer Dichter Heinrich eine 'Letanîe'. Tiefes Schuldbewußtsein wie in den Sündenklagen spricht sich darin aus. Der Verfasser ruft Gott und die Heiligen an um Beistand im Kampfe, den Tugend und Laster, der Mensch und der Teufel mit einander führen. Auch Gebete aus Frauenmund sind erhalten. Um 1140 wurde von einem Bayern ein Paternoster ausgelegt, worin kunstvoll und geistreich die sieben Bitten des Vaterunsers, die sieben Gaben des heiligen Geistes, die sieben Seligkeiten und sieben alttestamentarische Vorbilder nach der zeitüblichen Theologie mit einander kombiniert wurden. Um dieselbe Zeit behandelt im Anschluß ans vorige ein Gedicht die heilige Siebenzahl, indem der Verfasser ausgehend von den sieben Siegeln der Apokalypse, alle möglichen Siebenzahlen aus der heiligen Schrift und der Theologie zusammenstellte. Der österreichische Priester Arnold behandelte ebenfalls noch in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts denselben Stoff, die Siebenzahl zum Lobe des heiligen Geistes. Wernher vom Niederrhein[1]) (um 1170) knüpfte an die Vierzahl, ausgehend von den vier Rädern am Wagen des Aminadab, bedeutungsvolle Kombinationen und Auslegungen an. Ein mittelfränkischer Dichter, der sich „wilder Mann"[1]) nennt, verfaßte um 1180 neben den Legenden von Veronica und Vespasianus lehrhafte Werke, von der christlichen Lehre, worin er das Geheimnis der Christenheit mit Vermahnung zur wahren Weisheit und Barmherzigkeit auseinander setzt, und von der girheide, worin er das Laster der Habsucht tadelt. Wernher von Elmendorf (bei Oldenburg) dichtete um 1180. Des Wernher von Elmendorf Tugendlehre trug einen mehr weltlichen Charakter zur Schau.

1 [Herausg. von K. Köhn 1892.]

Sie baute sich auf einer lateinischen Sammlung von Aussprüchen klassischer Autoren wie Horaz, Seneca, Cicero, Juvenal u. a. auf, wußte jedoch die antiken Sentenzen sehr gut den mittelalterlichen Zeitverhältnissen anzupassen.

Wie bereits oben S. 75 f. bemerkt wurde, schließt sich die geistliche Dichtung an den deutschen Teil des Gottesdienstes an. Ebenso die Prosa[1]), welche sich ganz auf geistliche Stoffe beschränkt. Aus der früh mittelhochdeutschen Zeit sind nur wenige prosaische Denkmäler erhalten, welche selten durch besondere Vorzüge sich auszeichnen. Außer einer dem Ende des 11. Jahrhunderts angehörigen Evangelienübersetzung sind es Predigten, die sich zumeist eng an lateinische Vorbilder anschließen, und liturgische Stücke, Gebete, Glaubens- und Beichtformeln. Willirams Hohes Lied erfuhr im 12. Jahrhundert eine Überarbeitung im St. Trudperter Hohen Lied. Der Verfasser ist ein Alemanne. Wohl ist es nur prosaische Sprache, aber von poetischem Schwunge gehoben, reich an wunderschönen Bildern und tiefsinnigen Gedanken, die an die erhabenste Mystik gemahnen; diese mystische Deutung geht weiter als Williram, nicht mehr bloß auf Gott und die Kirche, sondern auf Gott und die Seele, Gott und die Jungfrau Maria. Origines hatte bereits in einem Kommentare die Liebe Salomos zu der Braut allegorisch auf das Verhältnis der Seele zu Gott, auf ihre Sehnsucht nach Vereinigung mit Gott ausgelegt; er bezog die Braut sowohl auf die einzelnen Christenseelen wie auf die Kirche als deren Gesamtheit. Endlich wurde später die Braut auch auf Maria gedeutet. Von dieser gebraucht der Verfasser einmal ein herrliches Bild. „Da war unsere gnädige Frau das Morgenrot, da die Sonne drin aufgeht. Das währte, bis der wahre Tag erschien, der da diese ganze Welt mit seiner Lehre erleuchtete. Da es dem Abend des Tages nahete, da ward Gott gemartert, daß er zum Himmel fuhr, da ging die Sonne unter. Dennoch blieb eine Weile das Abendrot und der Mondschein; das war unsere gnädige Frau: die das Morgenrot war, die war auch das Abendrot, denn sie blieb nach der Auffahrt, tröstend die Traurigen, lehrte das Evangelium richtend den heiligen Glauben. Darnach da sie von dieser Welt schied, da erhob sich wieder die Nacht.“ Auf Grund der Schriften des Honorius von Autun imago mundi und elucidarium entstand der Lucidarius, eine Weltbeschreibung mit Glaubens-

1) Vogt, mhd. Litt. § 13.

lehre verbunden, in Form eines Gespräches dargestellt. Als Einleitung sind 42 Verse voran gestellt, worin der Titel des Werkes Lucidarius als Leuchter gedeutet wird; auch aurea gemma wird es genannt. Verfaßt wurde es auf Befehl Herzog Heinrichs (vielleicht Heinrichs des Löwen) von seinen Kapellanen.

Bereits in der althochdeutschen Zeit begegneten Segensformeln und Besprechungen, wie sie schon dem indogermanischen Volksglauben angehört hatten. Aus dem 12. Jahrhundert sind einige hochpoetische erhalten, natürlich mit durchaus christlicher Färbung, aber im Wortlaut altertümlich. Sie können eigentlich keiner bestimmten Litteraturgattung zugezählt werden, mögen aber hier am Ende der geistlichen Dichtungen ihre Stelle finden, da ja ihre äußere Form immerhin in gewisser Beziehung zur Gottes- und Heiligenverehrung steht. Wunderschön ist das Menschenleben in einem Morgen-, Reise- und Abendsegen eingeschlossen; beim Erwachen, bei den Fahrten und Geschäften des Tages und in der Nacht möge der Himmel gnädig Schutz verleihen. Ein Wundsegen, Fiebersegen, Feuersegen ist für einzelne Fälle vorgesehen; der Hirte segnet das Vieh und bespricht Wölfe und reißende Tiere.

Die Dichtungen der Geistlichen tragen einen typischen Charakter an sich. Bei einzelnen Gestalten war nicht zu verweilen, meistens sind die Werke auch nicht umfangreich genug, um die Persönlichkeit des Schöpfers in scharfen Umrissen hervorzurücken. Eine Ausnahme ist jedoch vorhanden: Heinrich von Melk[1]). Er stand in seiner Jugend mitten drin im Weltleben; aber Schicksalsschläge trieben ihn zur Abkehr, als Laienbruder trat er ins Kloster Melk und schrieb dort seine Werke zwischen 1153—1163. Heinrich ist zugleich Satiriker, ohne Scheu wendet er sich oft mit schneidendem Hohne gegen die offenen und geheimen Schäden des Weltlebens. Er gehörte selber dem adligen Stande an und weiß darum aus eigener Erfahrung, wie es in der ritterlichen Gesellschaft zugeht. Mit herbem Tadel zieht er gegen

1) Text in D. Nat.-Litt. IX, 70 ff.; Bibliographisches D. Nat.-Litt. III, 1 S. 235, 26 Anm. Wilmanns, Beiträge zur Geschichte der älteren deutschen Litteratur, Heft 1 (1885), der sogenannte Heinrich von Melk, versuchte den Nachweis, daß unser Dichter gar nicht ins 12., sondern ins 14. Jahrhundert und nach Ungarn gehöre. Er schloß aus den im Gedichte geschilderten Kultur- und Sittenzuständen darauf. Die von E. Schroeder, deutsche Litteraturzeitung 1886, Nr. 25, S. 882 ff. und O. Lorenz, Heinrich von Melk, der Juvenal der Ritterzeit, 1886 dagegen geltend gemachten Einwände bestimmten mich, den Dichter vorläufig an der von der seitherigen Litteraturgeschichte ihm zugewiesenen Stelle zu belassen. Über Heinrich vgl. R. Heinzels Ausgabe des Heinrich von Melk, 1867, und Scherer, Litteraturgeschichte S. 81 ff.

seine früheren Genossen los; aber auch der geistliche Stand ist verderbt, fast noch ärger als die Laien. Darum mahnt er zur Buße. Die Gedanken sollen auf das Himmelreich sich richten. In pessimistischer Weltverneinung sieht er das Heil. 'Von des tôdes gehugde' d. h. memento mori nennt er sein erstes umfangreiches Werk. Im ersten Teil betrachtet er das 'gemeine leben', das Leben der Laien in allen Ständen, vornehmlich der Ritter. Wo Ritter zusammenkommen, reden sie nur von Totschlag und rühmen sich ihrer Liebesabenteuer. Von den Damen der Ritterwelt will er schweigen, aber die Frau der niederen Stände tadelt er heftig. All ihr sauer gewonnener Erwerb geht in eitler Putzsucht drauf, in der sie unerlaubterweise es der vornehmen und reichen Frau nachthun will. Die Nichtigkeit des Irdischen führt er in drei Bildern vor Augen. Selbst der geborene Prinz, dem alle Herrlichkeit des äußeren Glanzes zu Gebot steht, kommt vor lauter Sorgen und Mühen zu keinem wahren Genuß. Die Schrecken des Todes erschaut die Gattin am Totenbett des Gemahles. Starr und grauenhaft liegt der Leib vor ihr, ein Gegenstand des Abscheus in der Verwesung, der Leib, den sie einst so geliebt. Die Qualen der ewigen Verdammnis ruft die Erscheinung des verstorbenen Vaters dem Sohne vor die Seele. Darum wenden wir uns ab von diesem elenden Jammerthal zu dem himmlischen Saal, wo bei Gott die wahre Wonne wohnt. Er will der Welt einen eindringlichen Weckruf zur Erkenntnis singen:

264 Noch hœret einen andern sturmschal
von unserm herhorn tiezzen[1]),
des ouch die läien mac verdriezzen.

Im „Priesterleben" wird die Sittlichkeit der Geistlichen im denkbar ungünstigsten Lichte dargestellt. Sie sollen die Wächter des Volkes sein und ins Heerhorn stoßen, wenn ein Feind naht. So will es Gott. Doch sie stehen selten auf der Warte, selten tönt des Heerhornes Ruf zu uns. Am anstößigsten sind die Verhältnisse zur Frauenwelt.

104 Mit wol getânen wiben
sol niemen spilen wan[2]) phaffen:
wir wellen unser dinc schaffen,
ir läien ir sult ûz gân!

1) tönen. — 2) außer.

Wie kann ein solcher Pfaffe überhaupt noch seines heiligen Amtes walten! — Düstere Bilder sind es, welche Heinrich in sittlichem Zorn mit ungescheuter Offenheit entrollt, und gewiß stammten sie aus der Wirklichkeit. In den Kreisen der Vornehmen war vieles nicht in Ordnung. Doch darf man auch nicht allzu einseitig den sittlichen Zustand der Zeit nur aus Heinrichs Werken beurteilen, der gerade die dunkelsten Punkte hervorhob.

Die geschichtlichen Dichtungen stehen zwischen den geistlichen und denen der Spielleute etwa inmitten. Mit den ersteren haben sie den Verfasser und seine Tendenzen gemein, mit den letzteren berühren sie sich durch den bunten Inhalt, der auf die Sucht nach wundersamen Mären unter den Hörern oder Lesern berechnet ist. Zwei Werke stehen als charakteristische Vertreter der ganzen Richtung, die sich in den mittelalterlichen Chroniken in gebundener und ungebundener Sprache kund gibt, in unserem Zeitraum obenan, das Annolied[1]) und die Kaiserchronik[2]), beide von gelehrten Geistlichen verfaßt. Die eigentliche Geschichtsschreibung des Mittelalters ist lateinisch. Die lateinischen Chroniken werden auch zum größten Teile von Geistlichen geschrieben; sie sind von größtem Wert und oft vortrefflich, wo es sich um gleichzeitige oder erst kurz vorher geschehene Dinge handelt. In Annalen, Chroniken und Biographieen sind derlei geschichtliche Arbeiten niedergelegt. Daß natürlich der kritische Maßstab, den der Autor an die wirklichen Thatsachen legt, auch häufig sehr viel zu wünschen übrig läßt, daß persönliche Gefühle ihm die Feder führen und darum von dem wahren Untergrunde vieles rein Erdichtete, unrichtig Dargestellte und parteilich Gefärbte in Abzug zu bringen ist, bedarf wohl keines besonderen Hinweises. Eine objektive geschichtliche Auffassung der ferneren Vergangenheit kennt das Mittelalter überhaupt nicht, alles kleidet sich unvermeidlich ganz ins Gewand der Gegenwart. Dieser vollständige Mangel an historischer Kritik macht sich besonders dem Altertum gegenüber geltend. Sobald die Historiker darauf zu reden kommen, geraten

1) D. Nat.-Litt. II, 2 S. 1 ff. Ausgabe nach Martin Opitzens Abdruck von 1639 der seitdem verlorenen Handschrift von Bezzenberger 1848. — 2) D. Nat.-Litt. II, 2 S. 182 ff. Die älteren Ausgaben von Diemer und Maßmann, von denen sich letztere durch ein reichhaltiges zur Erklärung des Inhaltes zusammengetragenes Material auszeichnet, werden ersetzt durch E. Schroeders neue Ausgabe, die in den MG. erscheint.

sie in ein bodenloses Gewirre von Fabeleien, die jedes Anhaltes in Wirklichkeit entbehren. Die Kenntnis des Altertums war ja nur aus zweiter Hand durch vielfach getrübte Quellen vermittelt. Man liebte es aber, auf die Urgeschichte zurückzugreifen. Das heilige römische Kaisertum war ein Erbe des römischen Imperatorentums. So war es an und für sich gerechtfertigt, eine Schilderung des letzteren der deutschen Kaisergeschichte vorauszuschicken. Die Urgeschichte der Menschheit aber lag für den mittelalterlichen Geschichtsschreiber einerseits im klassischen, vornehmlich römischen Altertum, andererseits im Alten Testament. Eine Vermengung dieser zwei Hauptquellen, dazu noch durch einige Fabeln von verschiedener Herkunft versetzt, bilden den geschichtlichen Hintergrund, auf dem sich die moderne Zeitgeschichte nach der Ansicht der zeitgenössischen Gelehrten aufbaut. Eine Art von Tradition hatte sich in der Behandlung solcher Fragen seit lange herausgebildet; denn oft tragen die Verfasser Ansichten vor, die sich untereinander ziemlich nahe stehen, Quellen scheinen benutzt zu sein, die selber verloren gingen, aber noch in ihren vielseitigen Nachwirkungen zu verspüren sind. Wie die Historiographie des Mittelalters überhaupt, so kompiliert insbesondere auch die deutsche großenteils unselbständig ältere Quellen.

Anno II. Erzbischof von Köln (1056—1075) war ein willenskräftiger, energischer Mann, der sich durch rücksichtslose Strenge zwar vielfache Anfeindung zuzog, aber auch lebendiges Andenken erwarb. Seine geistlichen Stiftungen vermehrte er, wo er konnte. Bald nach seinem Tode wurde eine lateinische vita verfaßt, die nicht mehr erhalten ist. Sie entstand zwischen 1075 und 1078. Er wurde darin schon als 'sanctus' bezeichnet, wie hochstehende Geistliche, auch ohne kanonisiert zu sein, zuweilen benannt wurden. Erst 100 Jahre später (1183) wurde er offiziell heilig gesprochen und seine Gebeine wurden von der Siegburg nach Köln überführt. Auf Grund dieser älteren verlorenen vita, von der nur eine jüngere, um 1105 geschriebene Bearbeitung sich erhalten hat, wurde noch im 11. Jahrhundert das Lied vom heiligen Anno gedichtet, wahrscheinlich von einem fränkischen Geistlichen. Das nicht sehr umfangreiche Werk (876 Verse) enthält aber außerdem noch eine kurze Darstellung der Weltschöpfung und ein Lob der Stadt Köln. Der Dichter hat weit ausgeholt, ehe er zum Preise seines Helden kam, aber doch nicht ohne überlegte

Absicht. Für das Lob Kölns, das mit einer Betrachtung alter Städtegründungen anhebt, lag als Muster eine Schrift über Trier vor; Köln wurde einfach an Stelle von Trier eingesetzt. Die Gestalt Annos entspricht in der dichterischen Schilderung ziemlich dem wirklichen Urbilde. Die Behandlung des Stoffes von seiten des Dichters verdient alle Anerkennung. Die Erzählung schreitet rasch vorwärts, nirgends ermüdet breite Weitschweifigkeit, die sonst einen der größten Nachteile mittelalterlicher Werke ausmacht. Die Sprache lehnt sich an den Ton der Spielleute in der Heldensage an; auf die Ähnlichkeit der Eingangsworte mit der ersten Strophe des Nibelungenliedes wurde schon oft hingewiesen. Sie lauten:

Wir hôrten ie dikke singen
von alten dingen,
wî snelle helide vuhten,
wî si veste burge brêchen,
wî sich liebin winiscefte schieden,
wî rîche kunige al zegiengen.

Bilder bringt der Dichter häufig an, und zwar meist sehr glücklich; ebenso anschaulich als eigenartig treffend weiß er den Erzbischof zu charakterisieren mit den Worten

599 Als ein lewo[1]) saz her vur din vuristen,
als ein lamb gînc her untir diurftigin.

Nicht so originell ist das große kompilatorische Werk des Pfaffen Konrad von Regensburg, der mit seiner Übertragung der chanson de Roland noch einmal bedeutungsvoll in die damalige Litteraturgeschichte eingreift. In der Kaiserchronik besteht die Thätigkeit Konrads mehr im Überarbeiten bereits vorhandener deutscher Werke, in der Zusammensetzung und Einfügung kleinerer selbständiger Dichtungen. Auf die Wichtigkeit des Werkes, das dem Verständigen wertvolles Wissen bringe, wird am Anfang mit einem gelegentlichen Seitenhieb auf die allerorts blühende Spielmannsdichtung (29 ff.) hingewiesen. Konrad giebt an:

Ein buoch ist ze divte getihtet,
daz uns rômisces rîches wol berihtet,

1) Löwe.

gehaizzen ist iz crônica.
iz chundet uns dâ
von den babsten unde uon den chunigen
bæidiv gvoten vnde ubelen,
die uor uns wâren
unde rômisces rîches phlâgen,
unze an diesen hovtegen tach.
sô ich aller beste mach,
sô wil ich iz iv uorzellen,
iz verneme swerder welle.

Nach diesen Worten hatte Konrad eine deutsche Chronik vor sich, eine gereimte Kirchen- und Kaisergeschichte. Diese war nicht viel älter als 1135, um welche Zeit Konrad zu dichten begann. Die Thätigkeit Konrads, dessen dichterische Bedeutung beim Rolandslied erörtert werden soll, bestand darin, daß er Einschaltungen und Zusätze einschob. Vielleicht auch beschränkte er den Stoff auf die Kaisergeschichte. Denn von den Päpsten, die in der älteren Chronik ebenfalls ausführlicher behandelt worden zu sein scheinen, ist wenig in das neue Gedicht übergegangen. Der weltgeschichtliche Teil des Annoliedes fand auch in der Kaiserchronik Aufnahme. Der Inhalt ist reich und mannigfaltig. Das Buch zerfällt in zwei Hauptabschnitte: der erste behandelt die römischen Imperatoren, der zweite die deutschen Kaiser von Karl dem Großen bis auf Lothar (1139). Ursprünglich führte Konrad die Geschichte etwa bis 1151, und begriff auch noch die ersten Regierungsjahre Konrads III. mit ein. Das Gedicht wurde sehr viel gelesen und ist infolge dessen in zahlreichen Handschriften verbreitet, von denen die späteren die Ereignisse bis auf Friedrich II. und Rudolf von Habsburg hinab anreihen. Die deutsche Kaisergeschichte nimmt immer mehr den Charakter der mittelalterlichen Reimchronik an, je näher die Zeit derjenigen des Dichters rückt. Als den besten der deutschen Kaiser stellt Konrad Ludwig den Frommen hin, als den schlimmsten Heinrich IV. Einige interessante Sagenzüge werden von Karl dem Großen erzählt.

15085 Solten wir sîniu wunder elliu sagen,
so muosen wir di wîle haben.
des zîtes ist nu nicht,
Karl hât ouch enderiu liet.

Mit den Liedern von Karl spielt er offenbar auf die ihm nahe liegende chanson de Roland an. Die römische Kaisergeschichte ist aber ganz phantastisch. Zwar liegt auch ihr der äußere Rahmen der wirklichen zu Grunde, aber zwischen die Imperatoren mischen sich die Gestalten der mythischen altrömischen reges ein, so Tarquinius; die Sage von Odnatus ist die von Mucius Scävola, diejenige von Jovinus die von Curtius. Dazwischen schieben sich fremdartige, zum Teil aber recht hübsche Episoden ein, wie die von der treuen Crescentia, der unschuldig verklagten Gemahlin, die zum Sagentypus der Genovefa gehört; dann eine Reihe von Legenden, zu denen die Christenverfolgungen Anlaß boten, z. B. die Legenden von Pilatus, Veronica, Laurentius, Vitus, Pancratius, den Siebenschläfern, dem ungenähten Rock Christi, St. Silvester. Im letzteren wird wie auch sonst zuweilen theologische Gelehrsamkeit in Disputationen ausgekramt. Die Geschichte vom Kaiser Faustinianus erinnert lebhaft an den spätgriechischen Roman mit seiner äußerlichen Mache. Die Personen ziehen ohne eigentliche Veranlassung aus, leiden Schiffbruch, treffen endlich unverhofft und höchst unwahrscheinlich motiviert an einem Orte alle wieder glücklich zusammen. Nur handelt es sich im Faustinian nicht um die Liebe, sondern um die Bekehrung zum Christentum durch Petrus. In der Geschichte des Astrolabius, der unter dem Kaiser Theodosius lebte, ist ebenfalls ein Zug aus dem griechischen Roman verwertet. Der Jüngling Astrolabius erblickt einmal eine wunderschöne Venusstatue, der er sich durch seinen Ring vermählt, worauf er in Liebessehnsucht verfällt, bis der Zauber gebrochen wird. Die Episode vom Bayernherzog Adelger, die unter die Regierung des Kaisers Severus verlegt ist, beruht auf deutscher Sage; dort wird auch aus der Tiersage die Fabel vom Hirschherzen behandelt. Konrad rühmt dabei, wie auch im Rolandslied die Bayern. Er bringt der Nation, in deren Mitte er dichtet, seine Huldigung dar. Kulturgeschichtlich ist die Kaiserchronik von bedeutendem Werte. Zumal in der Geschichte von Tarquinius und Collatinus entrollt sich uns ein anschauliches, farbenreiches Bild der ritterlichen Gesellschaft des 12. Jahrhunderts, im Lagerleben, beim Turnier, am Hofe und im Verkehr mit den Frauen. Die aristokratischen Ansichten des Verfassers machen sich geltend, wenn Karl der Große in einem eigenen Gesetz die Tracht der Bauern festsetzt, die den Treibstecken führen mögen, aber bei Todesstrafe

kein ritterlich Gewaffen tragen dürfen. Wahrscheinlich war die Vorlage der nicht erhaltenen älteren deutschen Chronik, auf die Konrad sich beruft, ein lateinisches Buch. Wieviel nun jede der drei Bearbeitungen zu der Grundlage, die wir in einer Imperatoren- und einer deutschen Kaisergeschichte erkennen, hinzufügte, wobei schließlich die abenteuerliche Vielheit des ersten Teiles herauskam, wird im einzelnen schwer auszumachen sein; sicherlich aber trugen alle drei das Ihre dazu bei, und wir begreifen es, wie endlich die vielverzweigte Geschichte entstehen konnte. Die Beliebtheit, welche die weitschichtige Kompilation in der Folgezeit genoß, verschuldete es, daß das mitunter wohl wichtigere ältere Quellenmaterial, aus dem sie sich zusammensetzte, verloren ging.

Die Spielmannsdichtung. [1])

Die Entstehung des Spielmannes wurde bereits geschildert. Seine Thätigkeit umfaßte so ziemlich alles das, was heute Konzertsaal, Theater, Zeitung und Buchladen bieten. Er konnte sittlich emporgehoben werden und wieder fallen, aber sein Wesen wird dadurch nicht viel betroffen. In der Spielmannsdichtung unterscheiden wir zweierlei Stoffe, *geschichtliche* und *erfundene*; die *ersteren* umfassen die historischen Volkslieder, die ursprünglich als politische Neuigkeiten, als fliegende Blätter dienen, und, was für die Dichtung selber wichtiger ist, die daraus hervorgegangenen epischen Sagen. Durch die deutsche Heldensage steht der Spielmann in ununterbrochenem Zusammenhang mit der geschichtlichen Vergangenheit; er ist ihr Pfleger. Die *letzteren* beruhen auf dem ungeheuren zum Teil aus Frankreich überkommenen Novellenschatze des Mittelalters, und auf der phantastisch genialen, erfinderischen Thätigkeit der Spielleute. Keine Handlung, deren Grundzüge fest stehen, hemmt hier das selbständige Schaffen. Nicht nur in der Umarbeitung des Altüberkommenen, in allerhand Zusätzen und Erweiterungen vermag er sich zu bethätigen, vielmehr darf er frei und unbehindert nach Lust und Laune seiner Erfindungsgabe schalten. Es ist vornehmlich auf die Belustigung der Zuhörer abgesehen und darnach bemißt sich die Komposition. Auch in den erfundenen Stoffen reichen einige Züge bis in die älteste Zeit zurück, die typische Brautwerbung z. B. wurde schon in der Merowingerzeit

1) D. Nat.-Litt. II, 1 und 2.

von den Spielleuten gesungen. Aber daneben treten Dichtungen auf, die nicht viel älter als die Niederschrift sind. Nicht allein einzelne Hauptscenen der Handlung kehren in den verschiedenen Spielmannsdichtungen wieder, sondern auch eine Reihe von kleineren Motiven[1]), die wie die formelhaften Wendungen der Sprache zum stets bereiten Rüstzeug des Dichters gehörten. Da die Pflege der Heldensage und der Unterhaltungslitteratur in der Hand desselben Mannes lag, so ist es nicht zu verwundern, wenn beide sich gegenseitig vermischen. Auch die Form und Sprache war in beiden dieselbe. Darum dringt in die Darstellung der Heldensage vieles Neue ein, das aus der Unterhaltungslitteratur stammt, aus den Anschauungen und Sagenzügen, die dort während dem 12. Jahrhundert die Oberhand gewinnen.

Was die Heldensage anlangt, so gehören die Werke, in denen sie überliefert ist, allerdings erst dem 13. Jahrhundert an und sind in einem späteren Abschnitt zu besprechen. Daß sie aber im 11. und 12. Jahrhundert nicht allein gesungen und gesagt worden ist, sondern sogar einen gewaltigen Aufschwung nahm, läßt sich mit Sicherheit schließen. In den mittelhochdeutschen Gedichten finden sich deutliche Anzeichen vor, aus denen zu ersehen ist, daß die Heldensage im 10. und 11. Jahrhundert in den süddeutschen Gegenden selbständig umgearbeitet und erweitert wurde. Geschichtliche Verhältnisse jener Zeiten spiegeln sich in manchen Zügen darin wieder. Das reiche Emporblühen der Heldengedichte am Ende des 12. und in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts setzt die eifrige Pflege der Heldensage in den vorhergehenden Jahrhunderten voraus. Außerdem liegen viele Quellenzeugnisse[2]) vor für das Vorhandensein der Heldensage. Der Bischof Gunther von Bamberg, der die Entstehung des Ezzoleich veranlaßte, interessierte sich viel mehr für Attila und die Amalungen als für die Kirchenväter. Die Geschichtsschreiber erwähnen die Dietrichssage des öftern. Von deutschen Dichtern zeigt der Pfaffe Lamprecht Bekanntschaft mit der Gudrunsage. Auch Eilhart und Heinrich von Veldeke kennen die Heldensage. Noch vor 1100 wanderte eine Menge süddeutscher Heldenlieder, ähnlich denjenigen, aus welchen nachmals die mittelhochdeutschen Gedichte

1) Außer den Einleitungen und Anmerkungen in den verschiedenen Ausgaben der Gedichte vgl. Thien, übereinstimmende und verwandte Motive in den deutschen Spielmannsepen, 1882. — 2) Zeugnisse für das Vorhandensein der Heldensage vom 10. bis 12. Jahrhundert bei Goedeke, Grundriß, 2. Aufl., § 34, S. 72 f.

erwuchsen, nach Norddeutschland, wo sie mit einer dort heimischen Heldensage verschmolzen. Wir kennen sie aus den Übertragungen, welche die norddeutschen Lieder in Dänemark und Norwegen, in dänischen Volksliedern, den 'Kaempeviser' und in der Þidrekssaga erfuhren. Umgekehrt fanden auch norddeutsche Stoffe wie die Gudrun ihren Weg nach Süddeutschland.

Die Spielmannsdichtungen von König Rother, Orendel, Oswald, Salman und Morolf, sowie aus der eigentlichen Heldensage die Geschichte von Hilde und Gudrun und der Ortnit haben alle eine Hauptscene gemeinsam, um die sich die übrige Handlung mehr oder minder nebensächlich gruppiert; in den Spielmannsdichtungen (d. h. abgerechnet der Gudrun und des Ortnit, welche zur Heldensage zählen) ist darin eigentlich alles begriffen: die Brautwerbung. Eine wunderschöne Königstochter wird umworben, der Vater will sie jedem verweigern; die Abgesandten des Brautwerbers werden mit Hohn abgewiesen. Da entschließt dieser sich selber zu der mit großen Gefahren verbundenen weiten Brautfahrt und gewinnt die Braut mit List oder Gewalt. Dabei werden nun allerhand Abenteuer, Verkleidungen und Ähnliches erzählt; die Braut wird entführt. Während in der älteren Zeit die Erzählung auf einem weniger fabelhaften Boden spielt, während offenbar die Verhältnisse zwischen deutschen, jedenfalls abendländischen Völkern vorausgesetzt sind, so ändert sich das seit dem ersten Kreuzzug im Verlaufe des 12. Jahrhunderts immer mehr dahin, daß der Schauplatz der Erzählung in die dadurch eröffneten Länder verlegt wird. Die Brautfahrt wird zugleich ein abenteuerlicher Zug nach Byzanz oder ins sarazenische Morgenland. Die Wunder einer neu erschlossenen Welt treten in den Vordergrund des Interesses. Beachtenswert sind die in den Spielmannsepen und nachmals auch in denen der höfischen Dichter häufigen Beschreibungen von Wunderwerken mit Mechanik, wie singende Vögel und Automaten, wohl nach byzantinischen Mustern. Die Wechselfälle der Fahrt können ausführlich und unterhaltend beschrieben werden, dem Dichter bieten sich reiche, schier unerschöpfliche Mittel dar, die Handlung in bunter und unterhaltender Art aufzuputzen. So ergeben denn die Dichtungen eine Mischung von Heimischem und Fremdem, byzantinische und morgenländische Bestandteile mengen sich ein. Auch legendarische Motive webt der Dichter ein. Ein hübsches Beispiel für eine ähnliche Dichtung bereits aus der Merowingerzeit bietet der Bericht der Braut-

werbung des fränkischen Chlodowich um die burgundische Königstochter Chrothild: Dem König Chlodowich hatten seine Botschafter von der Schönheit Chrothildens, die am burgundischen Königshofe lebte, vieles erzählt. Er sandte also Aurelian, seinen Busenfreund, mit Gaben und Geschenken ab an die Jungfrau, daß er ihre Gestalt genauer erkundige, ihr des Königs Willen offenbare und ihre Neigung erforsche. Aurelian gehorchte, machte sich auf nach Burgund, und, wie er bald an die königliche Burg gelangt war, hieß er seine Gesellen, sich in einen nahen Wald bergen. Er selbst aber nahm das Kleid eines Bettlers an, begab sich nach dem Hofe und forschte, wie er mit seiner künftigen Herrin ein Gespräch halten könnte. Dazumal war Burgund schon christlich, Franken aber noch nicht. Chrothild ging nun, weil es eben Sonntag war, in die Messe, ihr Gebet zu verrichten; und Aurelian stellte sich zu den übrigen Bettlern vor die Thür hin, und wartete, bis sie herauskäme. Wie also die Messe vorüber war, trat die Jungfrau aus der Kirche, und gab, der Sitte nach, den Armen Almosen. Aurelian näherte sich und bettelte. Als ihm nun Chrothild einen Goldgulden reichte, erfaßte er ihre bloße Hand unter dem Mantel hervor, und drückte sie an seinen Mund zum Kuß. Mit jungfräulicher Schamröte übergossen ging sie in ihre Wohnung, sandte aber bald eine ihrer Frauen, daß sie ihr den vermeintlichen Bettler zuführte. Bei seiner Ankunft fragte sie: „Was fiel dir ein, Mann, daß du beim Empfahn des Almosens meine Hand vom Mantel entblößtest und küßtest?“ Aurelian mit Übergehung der Frage sagte folgendes: „Mein Herr, der Frankenkönig, hat von deiner Herrlichkeit gehört und begehrt dich zur Gemahlin; hier ist sein Ring, samt anderm Schmuck der Verlöbnis“ Wie er sich aber wandte, den Sack zu langen, den er neben die Thüre gelegt hatte, und aus dem er die Brautgaben nehmen wollte, war der Sack heimlich gestohlen. Auf angestellte Untersuchung wurde er dennoch wieder entdeckt und dem Gast zugestellt, der nun, der geschehenen Verlobung sicher und gewiß, die Gaben der Jungfrau zustellte. Sie aber sprach dieses: „Nicht ziemt's einer Christenfrau, einen Heidenmann zu nehmen; fügt es jedoch der Schöpfer, daß er durch mich bekehrt werde, so weigere ich mich nicht seinem Gesuch, sondern des Herrn Wille ergehe.“ Die Jungfrau bat aber: „Alles, was sie gesagt, geheim zu halten“, und hinterlegte den Ring, den ihr Chlodowich gesendet hatte, in ihres Oheims Schatz-

kammer.[1]) Hier ist offenbar ein geschichtliches Ereignis mit dem Glanze der Sage umkleidet. Der abgesandte Bote, seine Verkleidung, der Ring, das sind alles Motive, denen wir auch in den späteren Spielmannsdichtungen begegnen. Ähnlich sagenhaft gestaltet sich die Werbung des Langobardenkönigs Authari um die bayerische Königstochter Theudelind.[2]) Die Brautfahrten waren Gegenstand der Dichtung geworden.

Im König Rother[3]) wird die Brautwerbung des Königs um die Tochter König Konstantins von Byzanz geschildert. Nachdem seine Boten abgewiesen waren, gelangt Rother dadurch ans Ziel, daß er unter falschem Namen als landflüchtiger Fürst bei Konstantin Schutz sucht und dabei Gelegenheit findet, seine Braut zu entführen. Der Stoff ist alt, die norwegische Þidrekssaga kennt ihn, der König führt hier den Namen Osantrix und die Tochter des statt Konstantin genannten Melias heißt Oda. Die norwegische Sage schöpfte aus der norddeutschen. Unserer mittelhochdeutschen Sage und der norddeutschen voraus liegt vermutlich eine ältere Darstellung des 11. Jahrhunderts, in welcher der König den Namen Oserich hatte. Eine verhältnismäßig genaue Wiedergabe von dieser ältesten Form enthält die Þidrekssaga. Der wesentliche Unterschied zwischen dieser und dem König Rother liegt darin, daß dort alle Beziehungen zu Byzanz fehlen, daß die Brautfahrt noch keine Seefahrt von Bari nach Byzanz ist. Im König Rother stellt sich die unter dem Einfluß der Kreuzzüge entstandene Umarbeitung eines älteren Stoffes dar. Bei dieser Gelegenheit wurden einige Erweiterungen angebracht, die ganz im Charakter der Spielmannsgedichte gehalten sind. Ein Heidenkönig Ymelot bedroht das Reich Konstantins, Rother schlägt ihn und befreit das Reich seines Gastfreundes von dieser Gefahr. Die Handlung ist weiter ausgesponnen. Ein Spielmann, als Kaufmann verkleidet, entführt im Auftrag Konstantins Rothers Gemahlin, und so sieht sich der König abermals genötigt, nach Byzanz zu ziehen, um die Verlorene zum zweitenmale zu gewinnen. Rother wird gefangen und soll gehängt werden, doch gelingt es seinen Freunden und Mannen, ihn zu befreien. Ymelot und sein Sohn, welche in Rothers Abwesen-

1) Vgl. Deutsche Sagen, von den Brüdern Grimm. II, Nr. 430, nach Aimoinus I, 13, 14; dazu Gregor von Tours II, 28. Der zweite Band der Deutschen Sagen gewährt überhaupt einen Überblick über die geschichtlichen Stoffe, die in älterer und neuerer Zeit Gegenstand der Sage geworden sind. Zur Sage von Chlodowichs Brautwerbung vgl. Pio Rajna, le origini dell' epopea francese, cap. III, Clodoveo, S. 69 ff. — 2) Bei Grimm a. a. O. Nr. 404 nach Paulus Diaconus III, 30. — 3) D. Nat.-Litt. II, 1, S. 75 ff.; Ausgabe von Bahder 1884; zur Sage vgl. noch Bührig, die Sage vom König Rother 1889.

heit siegreich waren, werden geschlagen und endlich löst sich alles in Friede und Versöhnung auf. Die neuen Züge, welche der Rother der älteren Fassung in der Þidrekssaga gegenüber aufweist, sind reine Erfindungen eines Spielmanns, welcher ein älteres Gedicht im Sinne und Geschmacke seiner Zeit umarbeitete und erweiterte. Der Schauplatz ward in die Gegenden verlegt, auf welche das Interesse der gesamten abendländischen Welt gerichtet war. Möglicherweise war dabei der Zug des Bayernherzogs Welf im Jahre 1101 von Einfluß, aus welchem ähnliche Geschichten erzählt wurden, wie sie im Rother vorkommen. Konstantins Charakterzeichnung paßt auf den Kaiser Alexius. Man wollte im Rother den langobardischen König Rothari (614—650) wieder erkennen, aber ohne Grund. Die beiden haben nur zufälligerweise den Namen gemein, und dieser ist dem Helden der Sage vielleicht gar nicht ursprünglich zu eigen gewesen. Gedichtet wurde der Rother um 1140 von einem mittelrheinischen Spielmann in Bayern. Eine Anzahl von Personen, die im Rother erwähnt werden, tragen Namen der bayerischen Adelsgeschlechter und Bayern wird auch mit besonderem Lobe bedacht. Die Sage war vielleicht von Anfang an reine Erdichtung, und hat weder eine mythische, noch eine historische Unterlage. Am Schlusse sucht das Gedicht Anknüpfung an die Sage von Karl dem Großen: Rother ist der Vater Pipins, der Großvater Karls. Es war unterdessen die französische Heldensage durch das Rolandslied Konrads von Regensburg bekannt geworden. Dieser Zug ist reine Erfindung des Dichters, nicht etwa ältere Sagenüberlieferung. Kulturgeschichtlich ist das Gedicht darum von großem Wert, weil es das Leben des Spielmanns in vielen anschaulichen Zügen schildert. Der Verfasser hat sich und seinen Stand ins vorteilhafteste Licht gerückt, wo es nur immer anging, und wird nicht müde, den großen Herren vor Augen zu führen, wie unentbehrlich und geschickt der Spielmann zu allen möglichen Sendungen und zu Festen ist, und wie man ihn stets reichlich belohnen müsse. Aber die Dichtung hält sich von niedriger, grober Komik fern. Sie gleicht in ihrer Anlage am nächsten den Werken des Pfaffen Konrad und wird wohl für denselben Hörerkreis berechnet gewesen sein.

Im Herzog Ernst[1]) sind zwei Abschnitte zu unterscheiden, ein geschichtlicher und ein erdichteter Die erste Hälfte des Ge-

1) D. Nat.-Litt. II, 1, S. 108 ff., Ausgabe von Bartsch 1869.

dichtes umfaßt die Geschichte der Empörung des Ernst gegen seinen Stiefvater, den Kaiser Otto. Dieser sagenhafte Bericht beruht auf einer Vermischung zweier ähnlich gearteter geschichtlicher Ereignisse, welche offenbar einst Gegenstand der Volksdichtung gewesen waren Gegen Otto den Großen hatte sich Liutolf, sein Sohn erster Ehe, erhoben. Liutolf war 945 mit dem Herzogtum Schwaben belehnt worden. Herzog Konrad von Lothringen war sein getreuer Freund und Verbündeter. Heinrich von Bayern, der jüngere Bruder Ottos und Oheim Liutolfs, war dem jungen aufstrebenden Königssohne hinderlich. 953 erhoben sich Liutolf und Konrad in offener Empörung, wurden aber 954 niedergeschlagen und mit dem Verlust ihrer Herzogtümer bestraft. Ähnliche Vorgänge begegnen in der Geschichte Konrads II. Von 1025—1030 hatte er mit seinem Stiefsohne Herzog Ernst von Schwaben, dem Sohne seiner Gemahlin Gisela, zu kämpfen. Ernsts Freund war Wernher.

Die Ernstsage hat nun die einen Personen und Thatsachen, zumal die hervorragenden, aus der älteren Geschichte genommen, so unter anderen den Kaiser Otto und den Pfalzgrafen Heinrich, im übrigen aber schloß sie sich an Ernst von Schwaben und Wernher (in der Sage Graf Wetzel) an. Wie Liutolf gewinnt Ernst zuletzt auch die Verzeihung des Kaisers, während der Ernst der Geschichte im Kampfe fiel. In der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts dürfte diese Sagenbildung erfolgt sein. Im zweiten Teil erzählt das Gedicht, Ernst habe sich, der ewigen Kämpfe müde, zu einer Kreuzfahrt entschlossen. Diese wird ausgeführt und giebt willkommenen Anlaß, dem Hörer wunderbare Menschen und Länder vorzuführen. Die Sagen von den Kranichmenschen, vom Lebermeer und Magnetberg, von den Greifen, die Arimaspen, Cyklopen, Plattfüße und Langohren, die Ernst alle besucht, stammen teils aus orientalischer, teils aus antiker Überlieferung. Wahrscheinlich liegt irgend eine wohl lateinisch verfaßte Reisebeschreibung zu Grunde, welche der Schöpfer des Ernstgedichtes mit der Sage von Herzog Ernst durch die Erfindung eines vom letzteren beabsichtigten Kreuzzuges verknüpfte. Möglicherweise ist die Berufung des Ernstdichters auf ein lateinisches Buch hierauf zu beziehen, während ältere verlorene epische Lieder von Herzog Ernst die Grundlage für den geschichtlichen Teil bildeten. Diese Ansicht gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit, daß sich die zweimalige Berufung auf ein lateinisches Buch eben im zweiten

Teile des Gedichtes, wo Ernsts Reisen erzählt werden, vorfindet.[1]) Dem Geschmacke des Publikums sagte der Stoff jedenfalls zu einer Zeit, wo aller Augen und Sinn auf den Orient gerichtet waren, ganz besonders zu. Zwischen 1173—1180 wurde der Herzog Ernst von einem niederrheinischen Dichter am Hofe Heinrichs des Löwen gedichtet. Vom Original sind nur wenige Bruchstücke erhalten, dagegen mehrere spätere hochdeutsche und lateinische (prosaische und metrische) Umarbeitungen. Aus diesen, besonders aus einer bayerischen des 13. Jahrhunderts, deren Verfasser Wolframs Stil nachahmt, ist zu ersehen, daß der Herzog Ernst in höfischen Kreisen Verbreitung fand. Von vornherein war das Gedicht, im Gegensatz zu den andern Erzeugnissen der Spielmannsdichtung, für ein feineres Publikum berechnet.

Nahe mit einander verwandt, nicht nur Ort und Zeit der Entstehung nach, am Rhein zwischen 1180 und 1190, sondern noch mehr wegen ihrer gemeinsamen Anlage sind die Gedichte von Orendel[2]) und St. Oswald.[3]) Beide verbinden legendarische Bestandteile mit der Brautwerbung im Morgenland und den dabei üblichen Kämpfen zwischen Christen und Heiden.

Oswald, König von England, will sich auf göttliches Geheiß vermählen. Seine Räte wissen ihm aber kein ebenbürtig Weib vorzuschlagen; da kommt der Pilger Warmund an den Hof, dem 72 Länder bekannt sind. Der berichtet von einer schönen Heidentochter, die sogar heimlich dem Christenglauben geneigt sei. Aber ihr Vater schlage jedem Werber das Haupt ab; denn er wolle einst selber seine Tochter ehelichen. Der Pilgersmann will darum auch die lebensgefährliche Botschaft nicht auf sich nehmen; ein Rabe, der sprechen konnte, erbietet sich gegen Belohnung mit goldenem Geschmeide dazu. Er gelangt auch richtig zu König Aarons Burg. Er wartet, bis der gespeist hat, weil jeder Mensch dann besserer Laune sei, und richtet Oswalds Werbung aus, natürlich zum großen Zorne Aarons. Doch die Königstochter nimmt sich des Raben an und rettet ihm das Leben. Nachdem sie ihn gut gefüttert, berichtet er ihr heimlich Näheres von Oswald und wird mit günstigem Bescheid nach England entlassen. Hier ver-

1) Im Text B. 4462 ff, 2244 ff. Bartsch a. a. O. S. II und XIX, Anm. 4. Bartsch meint allerdings S. CVIII, daß bereits um 1150 in einer lateinischen Quelle vor dem niederrheinischen Gedichte der geschichtliche und der phantastische Teil vereinigt waren. — 2) D. Nat.-Litt. I, 1, S. 170 ff., Ausgabe von Berger 1888. — 3) D. Nat.-Litt. II, 1, S. 146 ff., Ausgabe von Ettmüller 1835; kürzere Fassung in Z. f. d. A. 2, 92 ff.

kündigt er dem König ebenfalls erst nach reichlicher Fütterung das Einverständnis der schönen Heidin. Mit 72 Kielen und 72000 Mann macht sich Oswald zur Heerfahrt auf. Es gelingt ihm, durch List, indem er sich und die Seinen für kauffahrende Goldschmiede ausgiebt, nach Jahresfrist die Heidin zu entführen. Das nachsetzende Heidenheer wird besiegt, getötet, wieder erweckt und in Masse getauft. Daheim feiert man eine prächtige Hochzeit. Der Heiland selber kam in Bettlergestalt, und bat Oswald, der ein Gelübde gethan, um des Heilands willen einer Bitte nie etwas zu verweigern, schließlich um sein Reich und seine Frau. Es wird gewährt, und nun giebt sich der Herr zu erkennen und erstattet ihm alles zurück. Der König und die Königin führen ein keusches Leben mit einander bis an ihr Ende. Der Oswald ist humoristisch und derbkomisch, so besonders bei Schilderung des letzterwähnten Zuges: wenn die Eheleute Minneglut anwandelt, springen sie zur Abkühlung in eine Kufe kalten Wassers! Bunt durcheinander gemischt sind spielmännische und geistliche Elemente. Von den zwei Bearbeitungen des Gedichts kehrt die ausführlichere mehr den possenhaften Charakter im Spielmannston hervor, die kürzere dagegen, welche übrigens wahrscheinlich erst im 14. oder 15. Jahrhundert entstand, den geistlichen. Besondere Teilnahme wendet die Dichtung dem Spielmanne zu, dessen Rolle hier der Rabe vertritt, und hebt immer hervor, wie man ihn behandeln solle. Vor allem muß er reichlich mit Essen und Trinken bedacht werden; wer ihm dies am Hofe weigert, wie einmal Oswalds Kämmerer und Koch, wird dafür mit dem Tode bestraft. Die stolze Königstochter aber droht einmal ihrem Vater, mit einem Spielmann durchzugehen, worauf er bedenklich meint, sie tauge schwerlich zu einem 'spilwîp', wenigstens habe er sie noch keine Sprünge machen sehen.

Orendel, der Sohn des Königs Eygel zu Trier, begehrt zur Frau die Bride, der das heilige Grab und viele Heiden unterthan waren. Mit 72 Schiffen begiebt er sich auf die Fahrt. Ein Sturm vernichtet alle, nur Orendel entkam mit dem nackten Leben. Am Gestade fand er den Meister Îse, einen Fischer 'her unde wise', dem er als Knecht diente. In einem Walfisch, welchen Îse fing und aufschnitt, entdeckte er den grauen Rock, den einst Christus getragen hatte. Orendel erstand ihn und verließ den Fischer, um das heilige Grab aufzusuchen. Dort that er sich

im Kampfspiel hervor und gewann dadurch die Liebe der Bride, welche ihn zum König über Jerusalem und zu ihrem Gemahl machte, als sie seine Abstammung erfuhr. So hatte er sein Ziel erreicht; doch auf ein göttliches Geheiß sollte Bride noch neun Jahre Jungfrau bleiben. Îse ward zum Herzog ernannt, Orendel und Îse bestehen siegreiche Kämpfe gegen heidnische Könige. Auch nach Trier zogen sie, das von Heiden belagert war, entsetzten es und ließen den grauen Rock dort zurück. Inzwischen war aber Jerusalem an die Heiden verloren gegangen und mußte mit großer Mühe zurück erobert werden. Nachdem alles zum guten Ende gelangt war, mußte Orendel schließlich ganz darauf verzichten, die Ehe mit Bride zu vollziehen. Dafür sollten beide das Himmelreich ererben. Die Erzählung ist oft äußerst plump und abgeschmackt; am meisten stört das stetige äußerliche Eingreifen der Maria und der Erzengel; jede Schwierigkeit wird sofort durch dieses Mittel behoben. Die Engel müssen dem Helden einmal dreißig goldene Pfennige zustecken, damit er den grauen Rock kaufen kann, ein andermal goldene Schuhe; dann sind sie stets bereit, die in Gefangenschaft Geratenen aus dem Kerker zu holen; wie einmal Orendel und Bride beide in Not sind, schreibt Maria selber einen Brief an ihr Heer, damit es sich zu ihrer Befreiung aufmache. Die Darstellung ist roh, für ein ästhetisch ungebildetes Straßenpublikum berechnet. Die Spielleute werden auch im Orendel mit bedeutungsvoller Wichtigkeit hervorgehoben. Jedenfalls zur geneigten Nachachtung für vornehme Herren wird erzählt, wie Orendel ihnen die kostbare Rüstung eines besiegten Riesen schenkt. Da laufen sie alle mit großer Freude herzu, tragen das Gut bald zum Wein und vertrinken es. Gott und Maria mögen es dem braven Spender vergelten! Die Sitten, welche das Gedicht schildert, sind oft sehr roh. Die Königin Bride prügelt und rauft einmal eigenhändig ihren Kämmerer, weil er ihr ein falsches Schwert gebracht hatte.

Man hat in beiden Sagen uralte mythische Elemente entdecken wollen. Oswald sollte bereits seinem Namen nach auf Wôdan weisen: Oswald = Answald, d. h. Herr über die Götterschar. Ein Rabe spielt als Bote eine große Rolle im Gedicht; der Rabe erinnerte an Odins Rabenpaar in der nordischen Göttersage. Die Beziehungen sind aber rein äußerlich und zufällig und bei Oswald wieder aufgegeben worden. Oswald, der König von Northum-

brien (England) ist wirklich der heilige Oswald (604—642), den Bäda (672—735) in seiner 'historia ecclesiastica gentis Anglorum' erwähnt. Die Legende schmückte seine Gestalt mit einigen wunderbaren Zügen aus. Reginald, welcher 1165 eine vita S. Oswaldi regis schrieb und Bäda, sowie die weiter entwickelte legendarische Überlieferung benützte, zeigt die Sage bereits weiter gebildet und in einzelnen Zügen nach der Form der deutschen Spielmannsdichtung hin fortgeschritten. Das deutsche Spielmannsgedicht steht freilich weit ab vom König Oswald der Legende, aber schließlich doch nur dadurch, daß ihm die Brautwerbung um eine heidnische Königstochter angedichtet wurde, und darin ist die Schöpfung des Spielmannes leicht zu erkennen. Schließlich sind vielleicht auch Motive aus orientalischen Sagen, aus dem Kreise der Salomogeschichten[1]), und zwar gerade bei der Gestalt des Raben einverwebt. Jedenfalls verstehen wir den Inhalt weit besser, wenn wir ihn als Erdichtung der mittelalterlichen Spielleute auffassen, als wenn wir ihn im mythologischen Nebel verdämmern lassen.

Auch den Inhalt des Orendel hat man mehrfach mythologisch zu deuten versucht, besonders durch Anknüpfung an die Örvandilsage in der isländischen Edda. Es soll die germanische Form der uralten Odysseussage darin vorliegen. Unseres Erachtens sind die Versuche nicht sonderlich geglückt, denn die aufgedeckten Beziehungen des Orendel zur Örvandil- und Odysseusgeschichte sind zum Teil sehr äußerlich und wenig einleuchtend, zum Teil noch obendrein durch willkürliche Auslegung und Ergänzung der vorliegenden Überlieferung in den Orendelstoff hineingezwungen. Falls je mythische Bestandteile vorhanden sind, möchten wir noch am ehesten diese Grundform[2]) als möglich gelten lassen: Orendel fährt ins Riesenland und gerät dort (bei Îse) in Knechtschaft; Orendel gewinnt Roß und Schwert und erkämpft sich mit ihrer Hilfe die im Riesenlande gefangene jungfräuliche Königin (Bride). Dieser Märchenstoff ist in der Art der Spielleute mit der Brautfahrt ins Morgenland und mit den Heidenkämpfen aufgeputzt, und mit der Legende vom heiligen Rock Christi, der zwischen 1106 und 1134 zu Trier aufgefunden ward, verknüpft. Das meiste darf füglich als freie Erfindung der Spielleute betrachtet werden.

1) Vgl. Singer, Z. f. d. A 35, 177 ff. — 2) Vgl. Vogt, Z. f. d. Ph. 22, 475. [Vgl. jetzt Heinzel in den Wiener Sitzungsberichten Bd. 126, 1892, der im Orendelstoff eine vielleicht zum Teil in Frankreich entstandene Mischung von Legenden- und Romanmotiven nachweist.]

Was das Orendelgedicht von Jerusalem und den Heidenkämpfen daselbst berichtet, ist wahrscheinlich unter dem Eindruck der letzten Zeiten des Königreiches Jerusalem, dem Saladin 1187 ein Ende machte, entstanden. Demnach würde das Gedicht erst einer ziemlich späten Zeit angehören. Der Orendel ist sehr mangelhaft überliefert und mag auch in den späteren Fassungen verderbt worden sein: die gemeinsame Grundlage der späten vorhandenen Handschriften und Drucke reicht nicht über das 14. Jahrhundert zurück.

Besser als die eben besprochenen Werke, aber im selben Charakter ist die Geschichte von Salomo und Marolf.[1]) Die zu Grunde liegende Sage wurzelt in jüdischen Überlieferungen von Salomos Verhältnis zu seinem heidnischen Weibe und dem Dämonenfürsten Aschmedai, welcher ihn für einige Zeit seines Zauberringes und damit auch seiner Frauen und seines Reiches beraubte. Aus der jüdischen Sage ging eine griechisch-byzantinische Version hervor, und wohl durch lateinische Zwischenstufen wurde sie von dort aus dem Abendlande vermittelt. Eine verlorene lateinische oder deutsche Fassung, die nur auszugsweise als Anhang zu einer im 14. Jahrhundert veranstalteten mittelfränkischen Übersetzung des lateinischen Spruchgedichtes von Salomon und Markolf erhalten ist, erzählte die Entführung der Frau Salomos durch einen heidnischen König und die Wiedergewinnung derselben mit Marolfs listiger Hilfe. Der Heide, welcher die Frau liebt, schickt ihr zwei zauberkundige Spielleute. Vermittelst eines Krautes verfällt sie in Scheintod; die vermeintliche Leiche der Königin entführen die Spielleute. Als Krämer verkleidet kundschaftet Marolf, der von Anfang an der Sache nicht getraut hatte, ihren Aufenthalt aus. Salomo begiebt sich auf Marolfs Rat dorthin, wird erkannt und gefangen und zum Galgen geführt. Er bittet, noch einmal sein Horn blasen zu dürfen. Auf dieses Zeichen bricht Marolf aus dem Hinterhalt hervor und befreit Salomo; der Heide wird gehängt, die treulose Gattin aber auf Marolfs Veranlassung durch einen Aderlaß im Bade getötet. Die unmittelbare, vermutlich lateinische Quelle, welcher die Grundzüge dieser Entführungsgeschichte entnommen sind, ist nicht aufgefunden. Auf einen bereits durch Einschaltung fremdartiger und neuer Bestandteile stark er-

1) D. Nat.-Litt. II, 1, S. 196 ff.; Ausgabe der Spielmannsdichtung von Salman und Morolf von Vogt 1881.

weiterten Bericht, der weniger ursprünglich ist, als der in der jüngeren Quelle erhaltene, geht ein umfangreicheres fränkisches Spielmannsgedicht von 1190 zurück. Hier wird die Entführungsgeschichte gleich zweimal erzählt, ein beliebter Spielmannskniff, die Handlung dadurch auszudehnen, daß man die Geschichte einfach mit einigen Variationen repetiert, wie es auch bereits beim König Rother geschah. Auch Motive von nebensächlicher Bedeutung werden eingeflochten und in leichter Veränderung wiederholt und somit der für eine Romanerzählung als nötig erachtete Umfang gewonnen. Salman war König zu Jerusalem und Vogt über die ganze Christenheit. Sein Bruder war Morolf, seine Gattin Salme. Diese wollte ein König Fore, der von ihrer ausnehmenden Schönheit gehört hatte, dem Salman mit Heeresmacht entreißen. Er wurde jedoch besiegt und gefangen und in die Obhut der Salme gestellt. Durch ein Ringlein gewann er ihre Liebe, daß sie ihn entkommen ließ. Auf dieselbe Art wie im Anhang zum Spruchgedicht wird sie als Scheintote entführt. Morolf sucht und findet sie, wird erkannt und mehrfach arg bedroht, aber kehrt doch glücklich zu Salman zurück. Salman macht sich dann auf und kommt, wie im Spruchgedicht, durch List zum Ziele. Fore wird gehängt, aber Salme trotz Morolfs Warnung geschont. Nach sieben Jahren beschließt König Princian, die Salme zum Weib zu gewinnen; durch ein Ringlein fesselte er sie an sich und entfloh mit ihr. Wieder muß Morolf herhalten und in den verschiedensten Verkleidungen als Krüppel, Pilger, Spielmann, Metzger und Krämer nach der Treulosen fahnden. Morolf allein holt diesmal auch die Salme zurück und öffnete ihr im Bade die Adern. Salman nahm eine andere Frau, die schöne Schwester des Fore, mit welcher er vom ersten Anblick an ein Liebesverhältnis angeknüpft hatte.

Die Tendenz des Gedichtes geht dahin, den Morolf zur Hauptperson der ganzen Erzählung zu machen. Ursprünglich — so noch im Anhang des Spruchgedichtes — ist Morolf der Bruder des Königs, sein listiger Kundschafter und tapferer Heerführer; doch Salomo wagt selber sein Leben daran und geht in Pilgertracht in die feindliche Burg. In der Spielmannsdichtung nimmt Morolf alle Mühe allein auf sich. In dieser ausgesprochenen Lieblingsfigur, einerseits in den höchsten Ehrenstellen, des Königs Bruder und Rat, andererseits in allen Künsten und Kniffen des

fahrenden Volkes wohlerfahren, schildert der Dichter seinen eigenen verachteten Stand, den Spielmann; Morolf erscheint als dessen idealer Vertreter, und die Geschichte folgt ihm mit sichtlichem Behagen auf allen seinen Fahrten und bei seinen vielen Abenteuern, die mit niedriger Komik und unanständig derben Späßen reichlich versetzt sind. Besonders wird die List und Verschlagenheit gerühmt, mit der er sich aus allen Schlingen zu ziehen weiß. Die Anlage des Gedichtes zeigt, daß es für ein niederes Publikum, das starkes Auftragen liebte, berechnet war.

Das Gedicht von Salman und Morolf ist in einer charakteristischen Strophenform (Morolfsstrophe) abgefaßt, welche aus vier paarweise gereimten Versen zu vier Hebungen mit stumpfem Ausgange besteht. Zwischen dem 3. und 4. Vers steht eine Waise (d. h. ein Vers, dem kein zweiter mit entsprechendem Reim zugeteilt ist), meist zu drei Hebungen mit stumpfem oder klingendem Ausgang.

M. 2 er nam ein wip von Endiân,
eins heiden tochter lobesam.
durch sie wart manig helt verlorn:
ez was ein ubel stunde,
daz si an die welt wart ie geborn.

In der Überlieferung ist aber dieses einfache Grundschema vielfach erheblich gestört, teils dadurch, daß die Verse über das Maß von vier Hebungen hinaus verlängert wurden, teils weil die beiden Hälften der Strophe einander angeglichen wurden, indem man auch vor dem 2. Verse wie vor dem 5. eine Waise einschob.

Die aus dem Französischen übersetzte Litteratur.

Es war eine litterarische That von größter Bedeutung und nachhaltiger Wirkung, als im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts zum erstenmale französische Dichtungen übersetzt wurden. Zunächst ging die aufs Ausland gerichtete Bewegung von Geistlichen aus, aber bald bemächtigten sich auch ritterliche Dichter derselben. Auf diesem Gebiete schwanden die Gegensätze in kurzem dahin; denn das Interesse am Stoffe überwog alle andern; ernstere Absichten, die sich namentlich bei Konrad von Regensburg entschieden mit der Arbeit verbanden, traten zurück. Die Selbständigkeit des deutschen Dichters erleidet merkliche Einbußen, die Er-

findung und eigene Komposition hört fast ganz auf. Die Werke des 12. Jahrhunderts leiten die mittelhochdeutsche Blütezeit ein und werden bestimmend für deren Gesamtcharakter; offenbar war man einem Bedürfnis nachgekommen und fand beim Publikum großen Anklang. Seit die altfranzösische Litteratur klarer übersehen werden kann, läßt sich auch das Abhängigkeitsverhältnis der mittelhochdeutschen deutlicher darstellen. Soweit es sich um den Inhalt handelt, kann fast nur von einer Übersetzungslitteratur die Rede sein. Aber dennoch wird die mittelhochdeutsche Litteratur durch das offene Eingeständnis dieses obersten Grundsatzes durchaus nicht ihres selbständigen Wertes entkleidet. Der deutsche Dichter übersetzt nicht im modernen Sinn, wobei es darauf ankommt, mit möglichster Treue das Original zu wahren, vielmehr sieht er es mit seinen eigenen Augen an und stellt es teilweise unter veränderten Gesichtspunkten dar. Die Bestimmung der Eigenart der deutschen Dichter erfordert eine bis ins einzelne gehende Vergleichung der französischen Originale mit ihren Nachahmungen. Oft auch gelang es dem Deutschen, den Gedanken des französischen Gedichtes voll und richtig zu erfassen, ihn noch deutlicher zum Ausdruck zu bringen, so daß im deutschen Werk Gedanke und Form das französische weit überragt und die ästhetische Betrachtung sich sicherlich fürs deutsche Gedicht entscheiden wird. Die historische Betrachtung aber muß anerkennen, daß von dem französischen Gedicht bedeutendere Aufgaben gelöst wurden in der Komposition und Ausführung eines Stoffes, den zu verschönern und zu vertiefen einem poetisch veranlagten deutschen Bearbeiter nicht schwer fallen konnte. Die französische Sprache war in Deutschland Sprache des Hofes und der Ritterschaft, nicht die des Volkes und der Geistlichkeit. Es versteht sich von selber, daß die französischen Stoffe in jenen Kreisen auch mehr zu interessieren vermochten, als bei dem Publikum, das für den Spielmann zunächst in Betracht kam. So schritt denn auch bald der ritterliche Dichter auf der Bahn weiter, welche der Geistliche durch seine Übersetzungen, der Spielmann durch seine Abenteuerromane eröffnet und geebnet hatten. In seiner Pflege ward die mittelhochdeutsche Dichtung freilich eine künstliche Treibhauspflanze; aber auch diese entzückt durch Farbenpracht und Duft.

Bei der großen Bedeutung, welche der altfranzösischen Litteratur für einen beträchtlichen Teil der mittelhochdeutschen zukommt,

ist es gerechtfertigt, den Blick vorerst ganz auf sie zu lenken. Es genügt nicht, bei den einzelnen Werken nur anzumerken, daß sie aus dem Französischen stammen. Der Wert der einzelnen französischen Quelle kann nur dann richtig bemessen werden, wenn man sich annähernd bewußt ist, welche Stellung ihr in der Gesamtheit des Übrigen zukommt. Außerdem werden im Rahmen der französischen Litteratur weitaus klarer und einfacher Fragen erörtert, welche sich auf Ursprung und Entwicklung der dichterischen Stoffe beziehen. Die Kenntnis der französischen Verhältnisse ist eine unerläßliche Vorbedingung zum richtigen Verständnis der mittelalterlichen deutschen. Wir geben darum als Einleitung zur mittelhochdeutschen Übersetzungslitteratur im 12. und 13. Jahrhundert einen kurzen Abriß der altfranzösischen Litteratur. Die Skizze beabsichtigt, die allgemeinen Grundzüge der altfranzösischen Litteratur hervorzuheben und die einzelnen Erscheinungen zu besprechen, die unmittelbar aufs Mittelhochdeutsche von Einfluß waren. Es wurde natürlich keine Rücksicht auf die Werke genommen, die der altfranzösischen Litteratur allein angehören und im Mittelhochdeutschen nicht wiederkehren, insofern sie nicht notwendig sind, um den Entwicklungsgang der altfranzösischen zu verstehen. Bei Besprechung der mittelhochdeutschen Werke kann dann immer auf diesen Abriß verwiesen werden und die Darstellung ist nicht fortgesetzt durch mehr oder minder ausgedehnte Abschweifungen aufs altfranzösische Gebiet zu unterbrechen.

Abriß der altfranzösischen Litteraturgeschichte[1]) in Rücksicht auf ihre unmittelbare Bedeutung für die mittelhochdeutsche.

Die Grundlage des französischen Volkscharakters ist keltisch, was in den Eigenschaften der Franzosen selbst heutigen Tages noch zu beobachten sein mag; dennoch sind in denjenigen geistigen Strömungen, welche in der französischen Litteratur des Mittelalters zu Tage treten, die keltischen Züge nicht vorherrschend; die besonderen Erscheinungen erklären sich eher aus anderen Verhält-

1) Für die altfranzösische Litteraturgeschichte vgl. neben der großen Histoire littéraire de la France, tome I--XXX, Paris 1733—1888, die vortreffliche, knappe und zusammenfassende Arbeit von G. Paris, la littérature française au moyen âge (XIe au XIVe siècle), Paris 1888, zweite Auflage 1890; [ferner die Geschichte der altfranzösischen Litteratur, die Gröber im Grundriß der romanischen Philologie Bd. II veröffentlichen wird.]

nissen. Das keltische Volk gehört dem indogermanischen Sprachstamme an; es teilt sich in drei Hauptzweige: 1. gallisch, die alten Gallier, welche zur Zeit der cäsarischen Eroberung das Gebiet des heutigen Frankreichs inne hatten; 2. gaelisch, die Iren und Schotten; 3. britisch, die kymrischen Bewohner von Wales, die kornischen in Cornwall, die bretonischen in der französischen Bretagne, wohin vom Jahr 400 bis 600 Briten von Süd-Britannien aus einwanderten. Während das Gaelische und Britische noch heute lebendig ist, ging das Gallische in kürzester Frist gänzlich zu Grunde, sodaß nur aus einigen wenigen zufällig überlieferten Trümmern und aus den zahlreichen Eigennamen auf den Zustand der Sprache ein Rückschluß ermöglicht wird. Das Gallische stand zu der Zeit, als die römische Kultur und Sprache sich festzusetzen begann, in Wortschatz und Formenbildung dem Lateinischen auffällig nahe. Eine Reihe von Verbis lautete z. B. im praes. sing. in beiden Sprachen vollkommen gleich: ago, alo, cano, celo, emo, sisto. Die passiven und deponentialen Formen wurden in ähnlicher Weise gebildet, z. B. sequor sequuntur lautete gallisch *sepor *sepantar. Das Futurum wurde mit dem Charakter b gebildet: amabo gall. *carabo von *caro, ich liebe. Ähnlich verhielt es sich in der Deklination. In vielen Eigenheiten gehen die altgallische und die lateinische Sprache den übrigen indogermanischen gegenüber zusammen.[1]) Sicherlich leistete dieser Umstand dem schnellen Eindringen des römischen Wesens Vorschub; die beiden Nationalitäten vermochten sich rasch zu verschmelzen in der Art, daß die gallische gänzlich in der römischen aufging. Die römische Sprache verdrängte in kurzer Zeit die gallische, und nach vier Jahrhunderten bereits gab es in Gallien niemand mehr, der des Gallischen mächtig war. In den gallischen Provinzen erwuchs die gallo-romanische Nation, d. h. ein Volk und eine Sprache, die in der Hauptsache römisch waren, wie in den übrigen Provinzen des römischen Reiches, aber natürlich diesen römischen Grundstock aus dem angestammten gallischen Wesen heraus auf eigenartige Weise umbildeten. In den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung fanden die antiken Studien in Gallien reichliche Pflege. Rednerschulen blühten noch weit hinein in die stürmischen Wogen der germanischen Einfälle; Männer, wie Ausonius aus

1) Über die gallische Sprache vgl. E. Windisch in Gröbers Grundriß der romanischen Philologie I, S. 283—312.

Burdigala († 390), Sidonius Apollinaris aus Lugdunum, der Eidam des Kaisers Avitus war und seit 472 den Bischofsstuhl von Clermont inne hatte, Venantius Fortunatus, um 550 Bischof von Poitiers, zeugen für diese litterarische Bedeutung der Gallo-romanen. Aber man wird wenig Züge in den Werken der Litteratur namhaft machen können, die sich als spezifisch keltisch bezeichnen ließen. Bereits in jener frühen Zeit ist das Romanische fast ausschließlich in den Vordergrund gerückt. Mit der Sprache hatte auch der gesamte Gedankenhort der Römer unter der gallischen Bevölkerung Wurzel geschlagen und diese dem Altheimischen entrückt. Dazu kam noch das Christentum und die römische Kirche, sodaß die germanischen Stämme im 5. Jahrhundert auf ein völlig romanisiertes Volk stießen.

Einen wichtigen Wendepunkt im Schicksal der galloromanischen Nation bilden eben jene Einfälle. Im Jahr 496 wurde Chlodowech der Begründer des fränkischen Reiches, aus dem im Verlaufe der weiteren geschichtlichen Entwicklungen einerseits das deutsche Reich erwuchs, andererseits Francia, 'la France'. Der eine Teil der Franken verschmolz mit den Galloromanen zum französischen Volk und aus dieser Vereinigung des romanischen und germanischen Volkstumes entstand das französische; die keltischen Bestandteile der alten Gallier, soweit sie im Französischen noch anzuerkennen sind, stehen offenbar auf dem Gebiete der geistigen Produktion im fernen Hintergrund und müssen diesen beiden neuen und lebenskräftigen gegenüber als verschwindend bezeichnet werden. Die Sprache der Franzosen blieb die römische, aber der Wortschatz erhielt reichlichen Zuwachs aus dem Fränkischen, im Süden auch aus dem Burgundischen und Gotischen. Das germanische Königtum und der germanische Adel wurden zum Mittelpunkt des staatlichen Lebens, und so gewann die Geschichte eine vornehmlich germanische Richtung In die romanischen Formen drang überall neuer germanischer Gehalt; und wenn dieser sich auch den neuen Verhältnissen vielfach unterordnen mußte, so war doch für lange Zeit ein Zusammenhang mit den rein germanischen Staaten und Stämmen bedingt.

Im 9. Jahrhundert wurde die Nordküste des fränkischen Reiches durch die Wikingerzüge heimgesucht. Die in Dänemark und auf der skandinavischen Halbinsel ansässigen Nordgermanen hatten damals ihre Wanderungszeit. Die in Norwegen und Dänemark mächtig erstarkende Monarchie, außerdem aber auch Abenteuer-

lust und Hoffnung auf reichen Beutegewinn trieb die Drachenschiffe auf die Wogen hinaus. Aus den anfänglichen Raubzügen wurden mit der Zeit geregelte Unternehmungen mit dem Bestreben, im fremden Lande neue dauernde Wohnsitze zu erobern und sich heimatlich anzusiedeln. Der norwegische Häuptling Hrólfr gewann 911 an der Seine feste Sitze; er ließ sich taufen und ward unter dem Namen Robert erster Graf der Normandie. In kürzester Frist hatte sich auch der nordische Stamm der französischen Nationalität angepaßt, verlor zwar seine Sprache und jeden näheren Zusammenhang mit dem Stammlande, aber teilte der neuen Heimat auch viel von seinem angestammten Wesen mit. Gerade die Normannen nehmen eine hervorragende Stellung in der Geschichte der altfranzösischen Litteratur ein, und auch hier sehen wir die Eigenart des Französischen wiederum erwachsen aus der Vermischung des Romanischen und Germanischen.

Die bereits erwähnte, im 5.—7. Jahrhundert erfolgte Einwanderung der Briten in die heutige Bretagne führt von neuem das Keltische dem Französischen nahe, und aus dieser späteren Berührung sehen wir deutliche Spuren in der altfranzösischen Litteratur auftauchen, doch nur insoweit, daß auch keltische Bestandteile neben vielen anderen die geistige Ausbildung beeinflussen, aber deshalb keineswegs etwa eine grundlegende und ausschließlich bestimmende Stellung einnehmen.

Die Eroberung Englands (1066) führt die französischen Normannen zu weiteren Ausblicken und vermittelt abermals wiederholte Berührungen mit Sachsen und Briten. Im Vereine mit den kurz darauf beginnenden Fahrten ins heilige Land sehen wir in allen diesen geschichtlichen Ereignissen die Ursachen, welche die altfranzösische Litteratur, zumal die ritterliche Epoche, zu gewaltigem Aufschwung emporheben, der sie zum Mittelpunkte bei allen abendländischen Litteraturen des Mittelalters, besonders bei der deutschen, macht.

Das nationale Epos, dessen Hauptheld Karl der Große ist, reicht in seinen frühesten Anfängen zurück bis in die Merowingerzeit und war jedenfalls im 11. Jahrhundert bereits hochentwickelt. Sein Inhalt ist fränkisch-germanisch; es wandte sich an alle Kreise des französischen Volkes und traf bei allen auf dasselbe Verständnis, dieselbe Begeisterung. Das Erstarken des Reiches nach außen hin, die Bildung des Feudalstaates, das Verhältnis von König zu Vasall war für lange Zeit der eine große, alles be-

wegende Gedanke, der darin zum lebendigsten Ausdruck kommt. Aus den Trümmern des karolingischen Königtums waren die großen Lehensherren erstanden, die thatsächlich alle Macht in Händen hielten und sich selber unter einander und die Könige befehdeten.

Doch eine neue Zeit brach an, als das höfische Rittertum aufkam. Der neu erblühte Ritterstand schuf sich eigene Interessen und suchte in den Schöpfungen seiner Phantasie nach neuen Ausdrucksmitteln. Das nationale Epos blieb mehr und mehr auf die niedrigeren Kreise beschränkt und fiel der Pflege des Spielmannes anheim. Das Epos, dem die höfische Gesellschaft ihren Sinn zuwandte, entstand unter neuen Verhältnissen, welche nach der Eroberung Englands und auf den Kreuzfahrten sich herausgebildet hatten. Die Grenzen des Reiches hatten sich erweitert, die Phantasie schweifte durch die ganze Welt und war nicht an Zeit und Raum gefesselt. Die Einfachheit des Inhalts wurde mit bunter Mannigfaltigkeit vertauscht. Das nationale Epos hatte die Interessen des fränkischen Adels im Frankenreiche selber zum Inhalt gemacht. Das Rittertum aber, und mit ihm seine geistige Schöpfung, war seiner Anlage nach international.

Das französische Heldenepos.[1]

Die Entstehungszeit des nationalen Heldenepos der Franzosen ist unschwer aus den Stoffen selber zu bestimmen. Die Erinnerung an den ersten Merowing, Chlodowech, ist noch nicht erloschen. Zeugnisse sprechen dafür, daß Chlotar II. († 628) und seine Kriege mit den Sachsen Gegenstand epischer Gesänge waren. Ex qua victoria carmen publicum juxta rusticitatem per omnium paene volitabat ora ita canentium, feminaeque choros inde plaudendo componebant:

De Chlotario est canere rege Francorum
qui ivit pugnare in gentem Saxonum!

so erzählt 200 Jahre später Bischof Hildegarius von Meaux.

1) Vgl. G. Paris, histoire poétique de Charlemagne, Paris 1865; Léon Gautier, les épopées françaises, tome 1—3, Paris 1865—1868; zweite Auflage Bd. I (1878), III (1880), IV (1882); Pio Rajna, le origini dell' epopea francese, Firenze 1884; K. Nyrop, den oldfranske heltedigtning, Köbenhavn 1883; eine italienische Übersetzung von dem Werke des dänischen Gelehrten, das u. a. auch eine schätzenswerte Bibliographie enthält, lieferte Eg. Gorra storia dell' epopea francese nel medio evo, Firenze 1886.

Dagobert († 638), Chlotars Sohn, wurde ebenfalls in der Dichtung verherrlicht; sagenhafte Züge von ihm berichtet eine Chronik des 10. Jahrhunderts, die gesta Dagoberti; das altfranzösische Gedicht, das seine Jugend besingt, ist aber nur in der Überlieferung des 12. Jahrhunderts auf uns gekommen. Dort heißt der Held Floovent; der Name ist auf eine ältere Form Flodowinc = Chlodowinc (anlautendes fl und chl können wechseln, vergl. Foerstemann, Namenbuch I, 696—698) zurückzuführen, welche bedeutet: Abkömmling des Chlodowech. Der poeta Saxo berichtet von Ludwig dem Frommen, dem Sohne Karls des Großen († 840):

Est quoque jam notum: vulgaria carmina magnis
laudibus ejus avos et proavos celebrant,
Pippinos, Carolos, Hludovicos et Theodricos
et Carlomannos Hlothariosque canunt.

Karl Martells Geschichten wurden zum großen Teil auf seinen Enkel Karl den Großen übertragen. Der höchste Glanz fiel natürlich auf diese Gestalt, die recht eigentlich zum Mittelpunkt des altfranzösischen Epos geworden ist. Auch auf seinen Sohn Ludwig erstreckte sich die Dichtung. In den Kämpfen seiner Söhne zerfiel die kaiserliche Macht in ihrer weltumfassenden Bedeutung. Unter Karl dem Kahlen erstarkte der Adel, der durch sein Wachstum die Selbständigkeit des französischen Königtums schwächte; die Fehden der Großen mit dem König, mit äußeren Feinden und unter sich selber sind zum Gegenstand der Dichtung geworden. Die letzten geschichtlichen Ereignisse, deren Spuren im Epos auftauchen, reichen etwa bis zur Mitte des 10. Jahrhunderts. Die normännische Eroberung war von keinem Einfluß mehr auf die Bildung des nationalen Epos.

Aus dem Zeitalter, das die geschichtliche Grundlage der späteren Dichtungen bildet, hat sich kein Denkmal erhalten. Wir dürfen aber annehmen, daß damals kleine Gesänge geschaffen wurden, welche neben den rein erzählenden Berichten in ungebundener Rede in Liedform besondere Ereignisse, z. B. eine Schlacht, einen Überfall, eine Belagerung, eine Hochzeit, eine Gesandtschaft u. dergl. schilderten und, gleich den historischen Volksliedern späterer Zeiten, von Mund zu Munde gingen. Unter Fürsten, Edlen, Kriegern und Volk fanden sie rasche Verbreitung

und wurden bei Festen und in Kämpfen gesungen. Je weiter die geschichtliche Thatsache, auf die sich ein solcher Bericht stützte, in die Vergangenheit zurücktrat, um so leichter waren Änderungen und Neubildungen möglich und unvermeidlich. Es versteht sich von selber, daß die Gedichte, aus denen die altfranzösischen Epen unmittelbar hervorgingen, in romanischer Sprache verfaßt waren. Wohl aber sind daneben auch noch fränkische Lieder längere Zeit hergegangen, die jedoch für die Entwicklung der französischen Epen nicht in Betracht kommen können. Beim Ludwigslied (vgl. oben S. 36) haben wir einen solchen Fall kennen gelernt.

Die Entstehung solcher Lieder war anfänglich zufällig, zweifellos war der Sänger oft auch beim geschilderten Vorgange persönlich beteiligt gewesen. Auch hier darf ans historische Volkslied erinnert werden. Frühzeitig widmete sich aber der gewerbsmäßige Dichter, der Spielmann (jogler, jogledor, jougleor, modern jongleur), der Pflege solcher geistigen Erzeugnisse. Ein solcher vereinigte die verschiedenartigen Berichte zur einheitlichen Darstellung und ward dadurch zum Schöpfer des Epos als eines zusammenhängenden Gedichtes, wozu vorher nur ungeordnete Bausteine weitverstreut umherlagen, die es zu sammeln und nach festem Plane zusammen zu fügen galt. Fürs 10. Jahrhundert ist das Vorhandensein zusammenhängender Epen, wie sie später in den Texten auftreten, erweislich. Das Haager Fragment[1]) giebt die lateinische Umdichtung eines französischen Werkes wieder und ist ähnlich zu beurteilen, wie der Waltharius, der ja auch eine auf deutscher Grundlage beruhende lateinische Bearbeitung repräsentiert. Jene Zeit, welche die sagenhaft ausgeschmückten einzelnen Berichte zusammenfaßt, kann als die erste Periode in der Entwicklungsgeschichte der Epen bezeichnet werden. Die erhaltenen Denkmäler entstammen den folgenden Zeitabschnitten. Jene alten historischen Lieder, die Bausteine zur épopée nationale sind verschwunden, sobald sie in einem größeren Ganzen aufgegangen waren. Dieser Vorgang ist bei der Entstehung eines jeden Epos zu beobachten. Von 1050—1120 reicht eine weitere Stufe epischer Entwicklung. Damals entstanden Dichtungen, wie die chanson de Roland und Karls des Großen Pilgerfahrt nach Jerusalem, die jedoch nur zum kleinsten Teile in ihrer ursprüng-

1) Vgl. G. Paris, histoire poétique de Charlemagne, S. 465 ff.; C. Hofmann, Sitzungsberichte der Münchner Akademie 1871, I, 330.

lichen Form auf uns gekommen sind. Mittelbar geben Übertragungen in andere Sprachen häufig von den Originalen Kunde. Der dritte Abschnitt reicht von 1100—1180 und umfaßt eine Menge altfranzösischer Texte. Meistens haben wir es mit Umarbeitungen verlorener älterer Werke aus dem vorhergehenden Zeitraum zu thun. Dabei liefen natürlich auch beträchtliche Erweiterungen und Zuthaten von seiten der Bearbeiter mit unter. Das Epos hatte sich immer weiter von den ihm zu Grunde liegenden wirklichen Ereignissen entfernt; infolge davon gewann die reine Erdichtung und Erfindung immer größeren Spielraum. Endlich erfolgt von 1150—1360 die in geistloser Weise weitergeführte Erneuerung der Gedichte; die Form der Texte ward durchaus umgegossen; an Stelle der meistens aus zehnsilbigen Versen bestehenden assonierenden Strophe trat die gereimte in zwölfsilbigen Versen (Alexandrinern). Erfindungen und Zuthaten wachsen dabei beträchtlich an, aber fast immer nur in der Art, daß der Umfang unheimlich anschwillt, ohne daß dadurch der Inhalt etwas Nennenswertes gewänne. So zählte z. B. der Jourdain de Blaivies in der ursprünglichen Gestalt wenig über 4000 Verse, später aber ward er bis auf 20 000 gebracht. Daneben macht sich das Bestreben bemerkbar, die einzelnen Gedichte zu ungeheuren Kompilationen zu vereinigen. Man knüpfte einzelne Helden durch Familien, denen sie entstammen sollten, aneinander, und jede dieser Familien erhielt ihre besondere Aufgabe. Eine mußte die Sarazenen bekämpfen, aus einer anderen stammen alle Verräter; wiederum eine andere wahrt die Rechte des Adels gegen die Übergriffe des Königs. Mittelst erfundener Stammbäume wurden die Personen der einzelnen Epen in dieses Schema künstlich hineingezwungen. Im 15. Jahrhundert wurden noch einige Abschriften gemacht, aber in kurzem erlosch das Interesse an den Gedichten vollständig. Einige wenige wurden in Prosa aufgelöst, vielfach entstellt und fristen heute noch ihr Dasein in der sogenannten bibliothèque bleue, den in blauen Umschlag gehefteten, mit elenden Zeichnungen versehenen französischen Volksbüchern, die gleich unseren deutschen Volksbüchern als die letzten Ausläufer mittelalterlicher Herrlichkeit von den Druckereien zu Troyes in die Hände des gemeinen Mannes geliefert werden.

Diese altfranzösischen Heldengedichte werden chanson de geste genannt. Der lateinische Pluralis neutr. gesta = Thaten,

Handlungen wurde im Französischen als fem. sing. verstanden: la geste. Gesta war im Spätlateinischen ein häufiger Titel von Werken z. B. Gesta Francorum, Gesta Dagoberti; dem Worte eignete der Sinn von Geschichte. Somit ist eine chanson de geste ein Lied, das Geschichtliches erzählt. Unter geste verstand man später auch eine Gruppe von epischen Erzählungen, einen Cyklus, und endlich die Familie, deren Held der Mittelpunkt dieser Geschichten war. Die Form der chansons de geste ist die Strophe (laisse, tirade); die Strophe besteht aus einer unbestimmten Anzahl von Versen, welche alle die gleiche Silbenzahl haben. Die Verse waren sämtlich durch eine und dieselbe Assonanz, später durch denselben Reim gebunden. Es giebt Strophen, die nur 3—4 Verse zählen, aber die Zahl wächst bis über 500 an; im Durchschnitt scheinen in den ursprünglichen Gedichten, wie in der chanson de Roland 15—30 Verse das gewöhnliche Maß gebildet zu haben. Die Assonanz, später der Reim, ist ein- (männlich) und zweisilbig (weiblich). Die französische Metrik beruht auf der Silbenzählung und der regelmäßigen Aufeinanderfolge von Hebung und Senkung. Die alten Chansons sind zehnsilbig (décasyllabes), wobei meistens nach der vierten Silbe eine Cäsur eintritt; die jüngeren zwölfsilbig, mit der Cäsur nach der sechsten Silbe. Der Zwölfsilber ist der bekannte französische Alexandriner. Seinen Namen hat er davon, daß ein altfranzösisches Gedicht über Alexander den Großen unter den ersten sich befand, die ihn zur Anwendung brachten. Weibliche Cäsur und weibliche Assonanz gelten metrisch als einsilbig, da nach französischer Metrik die letzte betonte Silbe überhaupt als die letzte gezählt wird. Demnach stellt sich das Zehnsilblerschema so dar:

$$\cup\ _\ \cup\ _\ (\cup)\ |\ \cup\ _\ \cup\ _\ \cup\ _\ (\cup)$$

die erste Strophe der chanson de Roland lautet:

Charles li reis, nostre emperédre maignes,
set anz toz pleins at estét en Espaigne.
tresqu' en la mer conquist la terre haltaigne;
n' i at chastel qui devant lui remaignet,
murs ne citét n' i est remés a fraindre
fors Sarragoce, qui 'st en une montaigne.
li reis Marsilies la tient, qui Deu nen aimet:
Mahomét sert et Apollin reclaimet.
nes poet guarder que mals ne li ataignet.

Das heißt: der König Karl, unser großer Kaiser, ist volle sieben Jahre in Spanien gewesen. Bis zum Meer eroberte er das hohe Land. Kein Schloß giebt's, das vor ihm aushält; weder Mauer noch Stadt war zu brechen übrig außer Saragossa, das auf einem Berge liegt. Der König Marsilie hält es, der Gott nicht liebt, dem Mahomed dient und den Apollin anruft. Nicht kann er sich hüten davor, daß ihn Unheil erreicht.

Die Assonanz ist hier weiblich, sie besteht aus dem Vokal a + einem mouillierten Nasallaut, welcher meistens durch ein vorgesetztes i bezeichnet wird; in der zweiten Silbe steht e.

Eine Unzahl von chansons de geste ist in Manuskripten (ungefähr 1150 – 1470) auf uns gekommen, von denen verhältnismäßig nur wenig, aber sicher fast alles Wichtige veröffentlicht ist. Es hat ja begreiflicherweise keinen Wert, die endlosen, langweiligen Überarbeitungen späterer Zeit, die 'remaniements' in jedem einzelnen Falle abzudrucken. Und doch haben noch weit mehr Gedichte im Mittelalter existiert als die, von denen wir wissen. Wir werden hier nicht einmal die Namen der einzelnen Werke aufzählen, sondern wie auch sonst stets in dieser Skizze uns damit bescheiden, nachdem eine allgemeine Charakteristik der betreffenden Dichtungen vorausgeschickt ist, welche ihre Stellung innerhalb der altfranzösischen Litteraturgeschichte kennzeichnet, allein die für die mittelhochdeutsche Litteraturgeschichte wichtigen Erscheinungen hervorzuheben.

Im 13. Jahrhundert begannen die Jongleurs, den gewaltigen Stoff einzuteilen; man pflegte drei gestes in Frankreich zu unterscheiden: la geste du roi erzählt die Schicksale des königlichen Hauses, insbesondere die Kriege; la geste de Garin de Monglane berichtet von der Eroberung der Provence und Kataloniens durch die Muselmänner und von der tapferen Verteidigung von seiten der französischen Großen; la geste de Doon de Mayence ist den feudalen Wirren gewidmet, der Adel liegt hier im erbitterten Kampfe mit dem Königtum. Im großen Ganzen trifft die Gruppierung auch wirklich zu.

Zu der geste du roi gehört die chanson de Roland. Am 15. August 778 wurde die Nachhut des Heeres Karls, der von einem Feldzug ins nördliche Spanien heimkehrte, im Thal von Ronceval in den Pyrenäen von den Basken überfallen und mit ihrem Führer Hruodlandus, Britannici limitis praefectus, vernichtet. So er-

zählt Einhard im 9. Kapitel seiner vita Caroli, und der Geschichtsschreiber Ludwigs des Frommen, welcher der limusinische Astronom[1]) benannt wird.

Dieses Ereignis machte großen Eindruck auf die Gemüter der Zeitgenossen; die Namen der gefallenen Helden waren in aller Munde.[2]) Später bemächtigte sich die dichtende Phantasie desselben; der an und für sich wenig bedeutende Kriegszug des großen Kaisers ward dadurch in neues Licht gerückt, daß er als einer der vielen Kriege gegen die Ungläubigen galt, welche in der französischen Sage Karls Lebensaufgabe ausmachen. Die Sarazenen, unter deren Namen die mittelalterliche Sage fast alle Gegner Karls zusammenfaßt, unter denen alle Widersacher des Christenglaubens einbegriffen waren, mochten es anfänglich heidnische Sachsen oder Nordleute, Mauren in Spanien oder Muhamedaner im gelobten Land gewesen sein, erschienen als Karls Feinde und traten auch an Stelle der Basken. Die vom Kaiser besiegten und zum Friedensvertrag gezwungenen Sarazenen fielen verräterischer Weise über die französische Nachhut her, welche von Roland, dem Neffen Karls, befehligt wurde, so berichtet die neu gebildete Sage. — Unter Karl dem Kahlen wurde 859 der Erzbischof von Sens Wenilo wegen verräterischer Umtriebe von einem Concilium verurteilt. Über die näheren Umstände der Rechtssache ist nichts überliefert; doch der Name des Bischofs, Wenilo in deutscher, Guenelon, Ganelon in französischer Aussprache wurde zu einem typischen, mit dem man den Verräter kennzeichnete. Man bildete davon sogar ein Substantiv ganelonnerie, Verräterei. Dieser Ganelon, später seine Familie, seine geste, war dazu bestimmt, im altfranzösischen Karlsepos überall die Rolle des Verräters zu übernehmen. Nach dem geschichtlichen Berichte befehligte der verräterische Herzog Lupus die Basken; dessen Stelle nahm Ganelon ein. Wir sehen also hier, wie sich die Sage des Stoffes bemächtigte und ihn immer mehr ausschmückte, je weiter und größer der zeitliche Abstand wurde. Aus diesen neuen Zuthaten ergaben sich von selber wieder andere: das Unglück der Franzosen, der Fall Rolands und der anderen Helden, welche die Karlssage ihm zur Seite gestellt hatte,

1) M. G. SS. II, 608. — 2) quorum, quia vulgata sunt, nomina dicere supersedi. Astr. Limus. M. G. SS. II, 608.

mußte gerächt werden. In einer mörderischen Racheschlacht unterlagen die Sarazenen dem Kaiser Karl; über Ganelon sprach das Gericht das Urteil. Damit sind die Grundzüge der Handlung, wie sie in den altfranzösischen Texten vorliegt, aber bereits ziemlich fest und bleibend gezogen.

Die Rolandssage ist in drei Denkmälern überliefert: im 19. Kapitel der Chronik, welche behauptet vom Erzbischof Turpin verfaßt zu sein. Diese Chronik ist im ersten Drittel des 12. Jahrhunderts als Fortsetzung eines älteren Werkes verfaßt. In dieselbe Zeit fällt ein lateinisches Gedicht in Distichen: 'carmen de proditione Guenonis' und endlich ist der altfranzösische Text der chanson de Roland zu nennen. Das Carmen und die Chanson weisen auf dieselbe Quelle zurück, von welcher das Carmen einen älteren Stand wahrt. Noch älter ist die Überlieferung im Turpin. Der Text der Chanson reicht nicht über die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts zurück. Geffrei d'Anjou ist der Bannerträger des Königs; dieser Gottfried, der im Karlsepos überhaupt eine Rolle spielt, starb 987. Richard le Viell, welcher unter den Paladinen erscheint, ist Richard, Herzog der Normandie († 996). Somit muß die uns vorliegende Redaktion jünger sein als das 10. Jahrhundert, wenn Personen aus jener Zeit darin Aufnahme finden konnten. Noch eine Reihe weiterer geschichtlicher Anspielungen, die Waffenrüstung der Ritter, endlich auch Sprache und Metrik weisen mit Bestimmtheit aufs 11. Jahrhundert. In der Schlacht bei Hastings (1066) sang der ritterliche Taillefer allen vorausreitend ein Lied von Ronceval. Die älteste Redaktion ist in zwei Handschriften erhalten, einer anglonormännischen, der von Oxford und einer im sog. franco-italienischen Dialekt geschriebenen, der von Venedig. Im 13. Jahrhundert wurde eine norwegische Übersetzung angefertigt, die sich so genau an das Original anschloß, daß sie beinahe einen altfranzösischen Text zu ersetzen im stande ist. Auch eine niederländische Bearbeitung floß aus der Assonanzredaktion.

Hier mag gleich auf die Wichtigkeit der norwegischen (altnordischen) Litteratur für die Geschichte der altfranzösischen, und zugleich der gesamten abendländischen des Mittelalters hingewiesen werden, da im weiteren Verlauf noch mehrfach darauf zurückzukommen sein wird. Im 13. Jahrhundert wandte sich der norwegische Königshof der romantischen Litteratur zu. Das franzö-

sische Wesen fand auch dort wie überall sonst Eingang. König Hákon der Alte, Hákonarson (1217—1263) ließ eine größere Anzahl altfranzösischer Werke, riddarasögur d. i. Ritterſagen übersetzen; aber nicht wie sonst in metrischer Form, sondern in Prosa. Die prosaische Schriftstellerei hatte sich in Norwegen zu besonderer Blüte entwickelt, der gegenüber bei den Nordleuten die poetische weit in den Hintergrund tritt. Natürlich waren diese Prosaübersetzungen mehr eine ausführliche Inhaltsangabe der Originale und sind vom Standpunkt der norwegischen Litteratur aus besehen von geringer dichterischer Bedeutung, da die Selbständigkeit des Bearbeiters fast gar nirgends zur Geltung kommt. Jedoch ist für unsere Zwecke die norwegische Übersetzungslitteratur von größtem Wert eben aus dem Grunde, weil sie engen Anschluß an die Quellen suchte. Die französische Form ging freilich ganz verloren, aber der Inhalt blieb unversehrt gewahrt, und nirgends drängte sich die Individualität des Übersetzers so auf, daß wir diese erst zu ermitteln und in Abzug zu bringen hätten, ehe die abgeleiteten Werke für die Wiederherstellung der Vorlagen nutzbar gemacht werden könnten. In einzelnen hochwichtigen Fällen, wo die Originale in Frankreich beinahe spurlos zu Grunde gegangen sind, bietet die norwegische Bearbeitung einen unschätzbaren Ersatz. Von Norwegen aus verbreiteten sich die dort angefertigten Übersetzungen auch über die übrigen nordischen Reiche Dänemark und Schweden, und besonders Island. Auf Island wurden die Sagen lange Zeit hindurch eifrig abgeschrieben, weshalb häufig eine isländische Abschrift an Stelle des verlorenen norwegischen Originales tritt. Endlich ist noch zu erwähnen, daß auf Grund dieser Übersetzungen in den nordischen Sprachen hübsche Volkslieder und sog. rímur (d. h. Reimereien) entstanden; auf Island, auf den Faeröern und in Dänemark ward von Tristan und Isolde und von Karl dem Großen noch lange Jahre hindurch gesungen, zum Teil auf eine wirklich schöne, dichterisch bedeutsame Weise.

Über den Verfasser dieser französischen Redaktion des Rolandsliedes läßt sich keine Vermutung aufstellen. Die Jongleurs der französischen Heldendichtung blieben fast regelmäßig unbenannt, wie die Spielleute der deutschen Heldensage. Der Name Turoldus, der am Ende der Oxforder Handschrift auftaucht, gewährt keinerlei Anhaltspunkte für weitere Kombinationen; es ist nicht einmal aus-

zumachen, ob damit ein Jongleur gemeint ist oder nur der Schreiber der Handschrift Die poetische Ausdrucksweise im altfranzösischen Heldenepos ist ähnlich wie die im mittelhochdeutschen, d. h. es ist eine Sprache reich an Wiederholungen und typischen Wendungen, kraftvoll und eindringlich, aber unendlich einfach und kunstlos. Dieselben Vorgänge werden immer mit denselben Worten geschildert. Solange ein derartiger Stil aufs richtige Maß beschränkt bleibt, solange er nicht zu einer mechanischen langweiligen Wiederholung und Anhäufung anwächst wie zur Zeit des Verfalls, vermag er die Gemüter wohl zu bewegen. Der typische Stil schließt aber das individuelle Hervortreten des Dichters aus, da er ja nicht schöpferisch in neuen Erfindungen thätig ist, sondern nur darin sich übt, längst Vorhandenes wieder anzuwenden. Der Gedanke, welcher die Chanson de Roland allüberall durchdringt, ist die begeisterte Liebe zum Vaterland, zur dolce France. Das Gedicht zeigt uns den großen Kaiser, der den Krieg mit den Heiden führt. Wohl wird er damit zum Vorkämpfer des christlichen Glaubens; aber das Christentum ist zugleich ein französisches. Der französische König, der französische Ritter, bereit mit dem Schwert einzutreten für die Ehre des französischen und des christlichen Glaubens — das ist das Ideal der Chanson, gleichsam ein christliches Weltreich französischer Nationalität. Fast allzustark tritt dieser Gedanke hervor auf Kosten der menschlich wahren und lebensvollen Individualisierung der Handelnden, die zu Typen erstarren, wenn auch die Darstellung der Chanson de Roland in dieser Hinsicht noch weit über derjenigen der übrigen Gedichte oder gar der Remaniements steht.

Der Inhalt im Carmen und im Turpin zeigt die Sage noch frei von mehreren Episoden, welche erst in der Chanson hinzutraten und die darum wahrscheinlich auch dem Dichter der Assonanzredaktion, wie sie in den ältesten französischen Texten und den verschiedenen Übertragungen in fremde Sprachen vorliegt, zuzuschreiben sind. G. Paris[1]) nimmt an, daß die Grundlage des Gedichtes in der französischen Bretagne entstand, Roland war ja nach Einhard limitis Britannici praefectus, d. h. ein Markgraf der Bretagne; später scheint es in Anjou überarbeitet worden zu sein, wobei Gottfried von Anjou, der Bannerträger, Eingang

1) La littérature française § 36.

fand. Der Schöpfer der Chanson im 11. Jahrhundert war ein Franzose der Isle de France.[1])

Im Ausgange des 12. Jahrhunderts entstand eine Reimredaktion, welche in zwei Handschriftengruppen späterer Zeit sich erhielt. Zur ersten Gruppe gehört die (zweite) Handschrift von Venedig und die von Châteauroux, zur zweiten die von Paris, Lyon, Cambridge und die Lothringer Fragmente.

Unter den vielen Karlsdichtungen sind für uns namentlich die folgenden von Interesse, welche übrigens meistens nicht mehr im Original vorliegen, sondern mittelbar erschlossen werden müssen.

In zahlreichen Bearbeitungen lief im 12. Jahrhundert ein Gedicht um, das Mainet hieß. Nur Bruchstücke einer Reimredaktion des 12. Jahrhunderts, ungefähr 800 Verse, sind aufgefunden worden, dagegen erhielt es sich in der Überarbeitung des Girart d'Amiens, der im Beginn des 12. Jahrhunderts in seinem Charlemagne, einer zusammenfassenden poetischen Geschichte Karls von etwa 23300 Versen, den Mainet verwertete. Darin wurde erzählt, wie Karl von Heudri und Rainfroi, den Bastarden seines Vaters Pipin, den Söhnen der falschen Berta, welche in der Brautnacht den Platz der rechtmäßigen Königin eingenommen hatte, hart bedrängt wurde, daß er endlich mit Hilfe eines treuen Dieners David sich nach Spanien zum König Galafre flüchtete, wo er sich unter dem Namen Mainet verbarg. Für den König besteht er viele Abenteuer, kämpft besonders gegen den Emir Bramante und gewinnt zum Lohne die Hand der Königstochter Galienne. Schließlich zieht er nach Frankreich zurück und besiegt und züchtigt die Bastarde. — Es ist möglich, daß in diesen Jugendschicksalen Züge von Karl Martell auf Karl den Großen überführt wurden und die Geschichte ursprünglich von dem ersteren galt. Dieser war nämlich wirklich genötigt, nach seines Vaters Tod das Reich zu verlassen und hatte mit dem Majordomus Ragenfrid (Rainfroi) und König Chilperich II. (Heudri) Kämpfe auszufechten. Karls des Großen Geschichte enthält nichts Ähnliches, woraus sich die Dichtung erklären ließe.

1) Als handliche, leicht zugängliche Ausgaben sind zu nennen: L. Gautier, la chanson de Roland; édition classique, 7. Ausgabe 1881 (anglo-normännischer Text zu Grunde gelegt; praktisch ist das Buch durch beigefügte neufranzösische Übersetzung, Wörterbuch, Grammatik und zahlreiche Abbildungen von kulturgeschichtlichen Gegenständen, namentlich Rüstungen). L. Clédat, la chanson de Roland, nouvelle édition classique, Paris 1886 (Text im Dialekt der Ile de France). Für alle weiteren Fragen vgl. die reiche, musterhafte „Bibliographie des altfranzösischen Rolandsliedes" von E. Seelmann 1888.

Wohl in Zusammenhang mit dem Vorigen stand ein Gedicht von Morant und Galienne, wovon in Frankreich selber aber noch nichts aufgefunden wurde, das mit Sicherheit nur aus fremdländischen Übertragungen erschlossen werden kann. Morant, der Bannerträger, ward eines ehebrecherischen Verhältnisses zu Galienne, der Gattin Karls beschuldigt, that jedoch seine Unschuld im Gotteskampfe dar.

Aus Anspielungen in mehreren chansons de geste ist der Inhalt einer verlorenen, Basin[1]) benannt, zu entnehmen. Karl gesellte sich auf Befehl eines Engels bei Nacht dem Basin, der ein Dieb war; die beiden dringen ins Schlafgemach eines Ritters ein und werden Zeuge, wie er verräterische Anschläge gegen den Kaiser im Schilde führt. Die Entdeckung dieser Verschwörung gewinnt dem Basin, der nur infolge seiner Notlage sein schlimmes Gewerbe ergriffen hatte, wiederum die dankbare Gunst Karls.

Ospinel schildert die Kämpfe und den Tod des tapferen jugendlich-heldenhaften Königs von Babylonien, welcher die 12 Pairs zum Zweikampf gefordert hatte, um durch deren Besiegung die Hand seiner Geliebten zu gewinnen. Auch hiervon ging das altfranzösische Original verloren.

Wir werden diese Stoffe in dem mittelfränkischen Karl Meinet wieder finden.

Die beiden folgenden 'gestes' von Doon de Mayence und Garin de Monglane verherrlichen den französischen Adel. Während im Königsepos alles Interesse in der Person des Königs gipfelt, so treten hier die Großen in den Vordergrund. Wir sehen mitten hinein in die Kämpfe des Adels mit dem Königtum. Das bekannteste Epos der geste de Doon ist Renaud de Montauban oder les quatre fils Aimon, woraus unser deutsches Volksbuch von den vier Haymonskindern geflossen ist[2]), und der Girard de Roussillon, welcher in Wirklichkeit gegen Karl den Kahlen, im Epos gegen Karl Martell sich auflehnte.

Den Inhalt der geste de Garin de Monglane, auf welcher ungefähr 20 epische Darstellungen beruhen, bildet die Eroberung der Provence, von Languedoc und Katalonien durch die Muselmänner

1) Vgl. Nyrop, Heltedigtning, S. 115, Anm. 2. — 2) Über die Entstehung der Sage und ihre Wanderung bis zum deutschen Volksbuch vgl. die Einleitung zu F. Pfaffs Ausgabe des deutschen Volksbuches von den Heymonskindern 1887, woselbst die weitere Litteratur verzeichnet ist.

und ihre Verteidigung seitens der Franzosen. Der Haupthelд ist Wilhelm (Guillaume fièrebrace, au court nez, d'Orange). In ihm sind mehrere geschichtliche Persönlichkeiten vereinigt worden. Wilhelm, 790 Graf von Toulouse, lieferte 793 den Sarazenen eine blutige Schlacht, in der er zwar besiegt wurde, aber doch ihr weiteres Vordringen verhinderte. Später leistete er Ludwig, Karls Sohne, kräftigen Beistand, als dieser Statthalter in Aquitanien ward. 804 gründete er das Kloster Gellones, wohin er sich 812 zurückzog und im Geruche der Heiligkeit starb. Bald wurden der Geschichte Wilhelms andere Helden eingefügt, welche sich gleichfalls bei der Verteidigung jener südfranzösischen Gegenden gegen die Muselmänner hervorgethan hatten Die Grafen Bernard, Bovon, Ernaud, Garin, Guibert stellten sich ihm zur Seite und wurden vom Epos als Glieder derselben Familie, als seine Brüder aufgefaßt. Soweit scheint die Sage bereits im 10. Jahrhundert gediehen zu sein, wie aus der Darstellung des Haager Fragmentes zu entnehmen ist. Weiterhin gab die Sage Wilhelm und seinen Brüdern einen Vater, den Aimeri, den alte Gedichte als den Verteidiger von Narbonne gegen die Araber priesen. Um Narbonne wurde mehrfach (719, 793, 1018) zwischen Franzosen und Mauren gekämpft.

In dieser Art erscheint die Familie Wilhelms im 11. Jahrhundert. Wie die Thaten Wilhelms, ursprünglich wohl in südfranzösischen Gesängen, besungen wurden, so schmückte die Sage auch bald sein klösterliches Ende (le moniage Guillaume) aus. Mit diesem in Südfrankreich kämpfenden Wilhelm wurden nun mehrere andere desselben Namens zusammengeworfen: Wilhelm von Orange (Orense, départ. Vaucluse) ist im 12. Jahrhundert bezeugt; auch von Wilhelm dem Frommen, Herzog von Aquitanien, dem Urenkel des Wilhelm von Toulouse, gingen Züge auf den letzteren über. Die wichtigste Vermischung geschah in Nordfrankreich, wo auch das eigentliche Epos, zu dem es unter den Südfranzosen nicht kam, entstand. Ein Graf Wilhelm von Montreuil-sur-Mer hatte sich im 10. Jahrhundert in den Kämpfen gegen die heerenden Normannen ausgezeichnet und war deshalb in Liedern gefeiert worden; auch von ihm ging vieles auf den Helden des Epos über, indem Lieder von ihm mit solchen vom provenzialen Guillaume vermischt wurden.[1])

1) Über die Entstehung der Gedichte vgl. die zusammenfassende Darstellung bei G. Paris, la littérature française, § 38 und 39.

Die Geschichte des Guillaume wurde unter die Regierungszeit Ludwigs des Frommen verlegt.

Wir sehen an diesem Beispiel so recht deutlich in die Entstehungsgeschichte des Epos hinein. Die ältesten noch auf geschichtlicher Grundlage beruhenden Gesänge hatten sicherlich auch nur beschränktes Interesse, das an den Ort der That und seine nächste Umgebung geknüpft war. Der Jongleur war dazu ausersehen, solche Stoffe aber auch weiteren Kreisen zu vermitteln, wobei sie von ihrer alten Umgebung losgelöst wurden und mancherlei Allgemeines und Erfundenes an Stelle der ursprünglichen der Wirklichkeit entsprechenden Züge treten konnte. Der Jongleur vereinigte dann auch in seinem Werk Geschichten, welche anfänglich gar nichts mit einander zu schaffen gehabt hatten, und so entstand der epische Held, dessen Sage Dichtung und Wahrheit enthält.

Etwa 20 chansons gehören dem Kreise Wilhelms von Orange an, von denen nur einzelne wenige unserem Zwecke entsprechende aufgezählt werden können. Ein altes Gedicht, vielleicht im Süden entstanden, berichtete von einer Schlacht in der Nähe von Arles, in welcher die Christen den Sarazenen unterlegen waren, und wo ein junger, tapferer Held Vivien gefallen war. Die Überlieferung knüpfte den Kampf an die alten Grabstätten bei Arles, campi Elysii, französisch Aleschanz genannt. Vivien, welcher nach dem Muster Rolands geschildert ist, wurde zum Neffen Wilhelms gemacht, und dieser erhielt dadurch Anteil an der Schlacht. So erzählt ein unvollendetes französisches Gedicht in Assonanzen, la chevalerie Vivien genannt. Daran schlossen sich Fortsetzungen. Eine davon, die bataille d'Aleschanz, berichtet zunächst den Fall des Vivien, die Niederlage der Franzosen und dann von Wilhelm, wie er nach der Niederlage nach Laon eilt, um die Hilfe seines Schwagers, des Königs Ludwig, anzurufen. Ein zahlreiches Heer bricht mit ihm auf; darunter ragt die halb komisch geschilderte Gestalt eines jungen riesenstarken, mit einer Keule bewaffneten Knappen hervor, Rainouart, der endlich als der Bruder von Wilhelms Gattin Guibourg sich entpuppt. Diese, eine heidnische Königstochter mit Namen Orable, war dereinst von Wilhelm entführt worden; in der Taufe empfing sie den Namen Guibourg. Ihr Bruder war schon in frühester Jugend durch die Rachsucht eines Lehrers als Sklave an die Franzosen verkauft worden. Lange Zeit duldete er Spott und Hohn in der Küche

des Königs, wo sein gewöhnlicher Aufenthalt war, bis endlich seine Tapferkeit in glänzender Weise an den Tag kam. Seine Hilfe ist entscheidend, daß die Sarazenen verjagt werden. Er wird zum Ritter geschlagen und heiratet Wilhelms Schwestertochter, die schöne Aelis. Auch von Rainouart ward im Anschluß an den moniage Guillaume erzählt, daß er sich zuletzt ins Kloster zurückgezogen habe (moniage Rainouart). Der starke unbändige Held im Zwange der klösterlichen Regeln gab Gelegenheit zu anregenden humoristisch gehaltenen Schilderungen. Auch von seinem Sohne Maillefer erzählte ein verlorenes Gedicht, des Vaters Schicksale fortspinnend, erweiternd und wiederholend. Der Knabe war umgekehrt in die Gewalt der Sarazenen geraten und wurde als ein künftiger Rächer des Unglückes von Aleschans von den Heidenkönigen auferzogen. Bei einem erneuten Einfall kämpft Rainouart mit seinem riesigen Sohne Maillefer. Zuletzt erkennen sich Vater und Sohn und wie dereinst Rainouart selber wird nun natürlich auch Maillefer dem Christentum und der französischen Ritterschaft gewonnen.

Die Geschichte der Überlieferung der Sage von Wilhelm d'Orange kann nicht mit vollkommener Sicherheit dargestellt werden, weil die originalen Chansons, welche die Stoffe noch gesondert für sich allein behandelten, zum größten Teil untergingen, und der Sagenkreis in Kompilationen aus späterer Zeit vorliegt, wo natürlich manches verändert werden mußte. Aus den Nachahmungen anderer Länder sind öfters Bearbeitungen zu erschließen, welche in der für die Zeit der Übertragung vorauszusetzenden Form nicht mehr nachweisbar sind, wobei die Frage erhoben werden muß: sind die zwischen den erhaltenen altfranzösischen Texten und den Nachahmungen sich ergebenden Unterschiede auf Rechnung der ausländischen Bearbeiter zu setzen, oder sind altfranzösische Vorlagen anzunehmen, die den erhaltenen gegenüber eigene Wege gingen?

Ihrer Form nach gehören die Epen, welche die Geschichte der Kreuzzüge behandeln, zu den chansons de geste, indem auch hier die strophische Gliederung und der 12silbige Vers herrscht; aber ihres Inhalts wegen sind sie zugleich mit den Gedichten zu besprechen, deren Keime nicht in der Zeit zwischen dem 7. und 10. Jahrhundert liegen, sondern erst in den Jahrhunderten nach der Eroberung der Normandie und weiterhin Englands.

Im 14. Jahrhundert entstanden noch einige Epen, die ihrem Inhalt nach allerdings zur nationalen Epopee gehören, die aber auf reiner Erfindung beruhen und keine älteren, ursprünglich in der Geschichte begründeten Dichtungen zur Voraussetzung haben.

Hugon Capet erzählt die Schicksale des Sohnes eines armes Ritters, den dieser von einer Metzgerstochter gewonnen hatte, welchem es durch persönliche Tapferkeit glückt, die Krone Frankreichs zu erringen. Die Sage knüpfte freilich an den geschichtlichen Hugo Capet an, aber ist trotzdem eine deutlich erkennbare Neubildung, kein echtes altes Heldenepos.

Florent et Octavian sind Söhne des römischen Kaisers Octavianus. Da seine Frau in den Verdacht der Untreue gerät, werden sie ausgesetzt. Florent leistet dem König Dagobert von Frankreich Hilfe gegen die Sarazenen, die Paris belagern. Der andere Sohn zeichnet sich inzwischen im Morgenlande aus. Natürlich finden sie einander zum Schluß, ihre adlige Herkunft, die Unschuld ihrer Mutter wird anerkannt und alles endet in Frieden und Versöhnung.

Lohier et Mallart schildert die Geschicke des Lohier (Lothar), eines natürlichen Sohnes Karls des Großen, im Morgenland und in Italien, begleitet von Mallart, seinem Freunde.

Die Handlung dieser Gedichte setzt sich aus allerlei Gemeinplätzen zusammen und ist aus allen möglichen Versen der vorhergehenden französischen Epik zusammengetragen, daß allein schon dadurch der Gedanke an originale alte Erzeugnisse zurückgedrängt wird.

Neben rein erfundenen Stücken weist übrigens einiges in Lohier et Mallart auch auf chansons de geste hin. Sowohl diese als die Form, welche das Gedicht im 14. Jahrhundert in Frankreich annahm, sind im altfranzösischen Originale verloren gegangen.

Antike Stoffe.

Bereits im 13. Jahrhundert wurden von den Dichtern selber die Erzeugnisse ihrer Kunst nach den darin behandelten Stoffen in drei Gruppen eingeteilt:

ne sont que trois matieres a nul home entendant
de France et de Bretaigne et de Rome la grant.

Für jeden Verständigen giebt es nur dreierlei Stoffe: von Frankreich, von der Bretagne und vom großen Rom. Zwar haben wir bei genauerem Zusehen noch einige weitere Scheidungen durchzuführen, in der Hauptsache aber bleibt die Einteilung zu Recht bestehen. Die Werke, mit denen wir es nunmehr zu thun haben, und nicht allein die Epen mit antiken Stoffen, sondern überhaupt die Gesamtmasse der epischen Gedichte, einzelne Ausnahmen abgerechnet, weisen der nationalen Epopee gegenüber gemeinsame Merkmale auf. Diese beziehen sich sowohl auf die Form, als auch auf den Inhalt. Mit Ausnahme der Alexanderdichtungen und der bereits erwähnten Kreuzzugsepen, die strophisch sind und dadurch formell mit den vorigen zusammenfallen, ist die Metrik eine völlig verschiedene. Der Vers ist achtsilbig; auch hierbei zählt wiederum metrisch die letzte betonte Silbe als die letzte, so daß ein Vers mit weiblichem Reim, der eigentlich neun Silben umfaßt, doch nur als achtsilbiger gilt Die Cäsur scheint ganz zu fehlen. In den Epen wechseln einfache Verspaare, je mit einander assonierend oder reimend ab, so daß der französische Vers dem mittelhochdeutschen mit vier Hebungen ziemlich gleicht, nur wegen der mittelhochdeutschen Gesetze über Fehlen der Senkungen von ihm abweicht. Das Schema ist:

∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ [∪]
∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ [∪]

bele amie si est de nus:
ne vus sanz mei ne mei sanz vus.

So Geliebte ist's mit uns: nicht Ihr ohne mich, nicht ich ohne Euch.

In Bezug auf den Inhalt wird der fremde Cyklus (l'épopée adventice) dem nationalen (l'épopée nationale) gegenübergestellt. Während der letztere seine Stoffe aus der französischen Geschichte nahm und somit durch und durch als das Eigentum des französischen Geistes zu bezeichnen ist bis zu den letzten Ursprüngen zurück, so holt der erstere seine Stoffe entweder vollständig oder teilweise aus der Fremde. In der neuen Darstellung bereits fertiger Sagengebilde, wie bei den Stoffen des Altertums, oder wie sonst in der Zusammenfassung einzelner bereits früher fertiger Bestandteile zu einer neuen Gesamtheit kommt die selbständige Schöpfung der Franzosen zum Ausdruck. Meistens wurden die

Grundlagen, auf denen sich diese Dichtungen aufbauten, den Franzosen erst im 11. und 12. Jahrhundert zugeführt.

Endlich ist auch Dichter und Publikum ein anderes. Während die Form der nationalen épopée es mit sich brachte, daß die technischen Ausdrucksmittel des Dichters typisch waren, daß hinter dem allen gemeinsamen Stil die Individualität des einzelnen zurücktrat, so kam bei den Verspaaren dieses ganze Rüstzeug in Wegfall. Es erforderte wohl Mühe, eine Strophe von mehreren Versen gleich durchzureimen, und man versah sich deshalb, wie ja auch aus ähnlichen Gründen in unseren mittelhochdeutschen Heldenstrophen, zum voraus mit einer Anzahl von Redewendungen, die immer wieder gebraucht werden konnten und über diese Klippe dann auch leicht hinweghalfen; dagegen war es leicht, zwei Reime zu finden. Es bedurfte des technischen Formelapparates nicht mehr; die typische Dichtersprache machte der individuellen Platz. Der Ritterstand und später der Frauendienst hatten sich entwickelt; die Fürstenhöfe wandten sich gönnerhaft der Dichtkunst zu. Aber diese Kreise verlangten nach Neuem; der Adel nahm selber teil an der Dichtung. Bald stand das höfische Epos als lebendiger Ausdruck der neuen Geschmacksrichtung der höfischen Gesellschaftskreise dem nationalen, volkstümlichen gegenüber. Naturgemäß fiel das alte Epos der Pflege des Jongleurs anheim, der dem niedrigeren Volke auf Gassen und Märkten die Gedichte vorsang, während der ritterliche Kunstdichter in zierlich gewählter Rede seine Umgebung für andere Ideale begeisterte.

Damit hängt auch der Umstand zusammen, daß sich die Summe dichterischer Kraftentfaltung, die sich noch im 11. Jahrhundert in der Schöpfung von Werken, wie die chanson de Roland, bethätigt hatte, auf ein anderes Gebiet verschiebt. Jetzt entstehen die zum Teil wirklich genialen Dichtungen des bretonischen Sagenkreises, bei denen wir die schöpferische Phantasie zu bewundern haben, während das Heldenepos einer langweiligen mechanischen Behandlung anheimfällt, wobei die scharf ausgeprägten großartigen Züge des ursprünglichen dichterischen Entwurfes eher von dem leeren Wortschwall überwuchert worden sind.

An der Bildung der Epen mit antiken Stoffen haben die Gelehrten, d. h. die Geistlichen, zweifellos Anteil, da ja die nächste Voraussetzung in der Bekanntschaft mit den lateinisch abgefaßten Quellen beruht. Die Werke des Altertums, fast stets durch latei-

nische Zwischenstufen vermittelt, waren das ganze Mittelalter hindurch auch in weiteren Kreisen bekannt. Es fehlte dem Mittelalter nur der geschichtliche kritische Sinn, der bemüht ist, Werke der Vergangenheit aus ihrer Entstehungszeit heraus unter möglichst vollständiger Berücksichtigung der Verhältnisse, unter welchen sie einstens erwuchsen, zu begreifen; die mittelalterliche Auffassung betrachtet das Altertum im Lichte der Gegenwart und trägt die eigenen gleichzeitigen Zustände in die alten hinein. So ist das Bild ein getrübtes, aber auch ein originelles, lehrreich für die Kenntnis der damaligen Zeit.

Wer im Mittelalter die Geschichte Alexanders oder den Trojanerkrieg hörte, der sah darin nichts anderes, als was ihm die Jongleur- und Spielmannsdichtung bot. Alexanders Züge waren geeignet, der lebhaften Anteilnahme des abenteuerlustigen Ritters zu begegnen, welcher im Makedonierfürsten eben seinesgleichen sah; und ebenso konnten die Sagen von Äneas und Troja auf geneigte Aufnahme rechnen. Von diesem Standpunkt aus sind die Versuche derjenigen zu beurteilen, welche die antiken Vorlagen zu altfranzösischen Gedichten umschufen. Die Handlung blieb dieselbe und verlangte keinerlei Änderung, aber das Gewand und das Denken der Handelnden ward des antiken Charakters völlig entäußert, dafür traten die französischen Verhältnisse ein.

Ungefähr im 2. Jahrhundert entstand in Alexandria unter dem Verfassernamen des Kallisthenes eine apokryphe Geschichte Alexanders; was man von den Wundern des Morgenlandes wußte, wurde in die Züge des Königs nach Persien und Indien einverwebt. Im 4. Jahrhundert fertigte ein gewisser Julius Valerius eine lateinische Übersetzung des griechischen Textes an, welche im Verlaufe der Zeit stark abgekürzt und im Auszug behandelt wurde. Aus dem griechischen Texte ging später auch eine zweite lateinische Bearbeitung hervor, die 'historia de proeliis' des Archipresbyter Leo im 10. Jahrhundert. Sie unterscheidet sich in der Anordnung des Stoffes wesentlich von Valerius. Diese beiden sagenhaften Berichte bilden die Grundlage für die französischen Dichtungen des Mittelalters, in denen außerdem noch Notizen aus Orosius, Curtius u. a., der Bibel und endlich eine Anzahl von Episoden, deren Quelle noch nicht entdeckt ist, beigezogen wurden. Aus der zusammenhängenden Sage haben sich abgezweigt die 'epistola Alexandri ad Aristotelem de itinere et de situ Indiae' und der Brief-

wechsel zwischen Alexander und dem Brahmanenkönig Dindimus, welche sich über die Wunder des Morgenlandes ausführlich verbreiten und in den Bearbeitungen der Vulgärsprachen zum Teile Aufnahme fanden. Desgleichen ist dies der Fall mit ‚de itinere Alexandri Magni ad paradisum', einer Sage rabbinisch-talmudischen Ursprunges. Zu Anfang des 12. Jahrhunderts schuf Alberich von Besançon (oder Briançon) im Dialekt der Dauphinée ein Gedicht und zwar noch strophisch in der Form der chansons de geste, jedoch die Verse zu acht Silben Dem Dichter schwebte offenbar ein tiefer Gedanke vor; er beginnt: Salomon sprach zu Anfang, da er seines Buches Stimme ertönen ließ: est vanitatum vanitas et universa vanitas; alles ist eitel und nichtig, niemand ersah je einen so herrlichen König wie Alexander; und nun folgt seine Geschichte. Der jugendliche Held sank im vollen Glanze seiner Laufbahn dahin; alle Erdenmacht ist eben nichtig und eitel. Im Hinblick hierauf hat Alberich die Eingangsworte gedichtet; so steht seine Darstellung in einem ernsten Rahmen und seine Absicht ging tiefer, als daß er nur die Abenteuer hätte berichten wollen. Natürlich sind alle Verhältnisse der antiken Gedichte denen des mittelalterlichen Lebens angepaßt worden. Der Unterschied zwischen der antiken und mittelalterlichen Darstellung beruht weiterhin auf der neuen Auffassung der Persönlichkeit Alexanders. Während die antike Darstellung ihn durch übernatürliche Erzeugung zum Halbgott zu erheben suchte, so war der frommrechtliche Sinn des Alberich, in dem wir einen Geistlichen erblicken dürfen, bemüht, das Idealbild eines Menschen zu entwerfen, eines aus reiner echter Ehe, von edlen Eltern erzeugten Königssohnes. Von Alberichs Gedicht sind nur 15 Strophen erhalten; doch wurde es später zum Teil mit Beiziehung neuer Quellen mehrmals überarbeitet. Vom Gebiet der langue d'oc ging es in das der langue d'oui über; in Poitou verfaßte Simon ein strophisches Gedicht in Zehnsilblern. Noch im 12. Jahrhundert wurde Simons Gedicht in Nordfrankreich neben Beiziehung anderer Vorlagen von mehreren Dichtern in Strophen zu zwölfsilbigen Versen (daher der Name Alexandriner) erweitert, so u. a von Lambert le Tort und Alexandre de Bernay. Der auch im Französischen bezeugte Name Lambert hat neben dem deutschen Pfaffen Lamprecht früher Mißverständnisse hervorgerufen, indem man die ganz auseinander zu haltenden Namen in Be-

ziehungen zu einander brachte und eine Person darunter vermutete. Auch im 13. Jahrhundert erfolgten 'remaniements' von Pierre de Saint-Cloud, Gui de Cambrai und Jean le Venelais.[1])

In dem Roman von Troja herrscht der achtsilbige Vers und das Reimpaar; hier also unterscheidet sich auch die Form noch mehr von derjenigen der chansons de geste. Beneit de St. Maure, ein normännischer Mönch, verfaßte gegen 1165 den Roman de Troie, den er der Alienor von Poitiers, der Königin von England, widmete. Das Werk umfaßt 30 000 Verse und ist in gefälligem Stile zum Teil nicht ohne wirkliches Talent geschrieben. Die Darstellung stützt sich vornehmlich auf die im Mittelalter beliebten lateinischen Bearbeitungen des Trojanerkrieges: auf 'Daretis Phrygii de excidio Troiae historia' und 'Dictys Cretensis ephemerides belli Troiani'. Übrigens erweiterte Beneit beständig seine Vorlagen und versah sie mit Zudichtungen wunderlicher Art. Unter den homerischen Helden begegnen die Namen Leopoldus de Rhodes, Doglas, Margariton, Brun de Gimel u. a. Über die Heimat derselben bringt Beneit, der in der mittelalterlichen beschreibenden und lehrhaften Litteratur belesen ist, viele seltsame Nachrichten. Unter seinen Zuthaten ist am meisten charakteristisch die Liebe zwischen Troilus, dem Sohne des Priamus, und der Briseida, der Tochter des Calchas. Die einförmigen Kämpfe um Troja werden durch diese tragisch endigende Liebesgeschichte belebt, und der Zeitgeschmack erhält durch die erotische Zuthat sein Zugeständnis. Feen und Wunderwerke des Orients, Automaten sind hin und wieder angebracht.

Von einem unbekannten älteren Dichter[2]) — nicht, wie meistens unrichtig angegeben wird, auch von Beneit — stammt ein Roman d'Énéas, in über 10 000 Versen nach Vergils Äneide. Das Werk ist eine mittelalterliche Travestie, für unser Gefühl ist der Widerspruch zwischen dem äußeren Gewande, das der Dichter der Äneide umwirft, und dem antiken Gedicht unleidlich. Cha-

1) Vgl. über Texte und Sage P. Meyer, Alexander le Grand dans la littérature française du moyen âge 1886, 2 Bände. Das Buch ist aber in seinen Behauptungen über das Verhältnis der französischen Dichtungen zu den lateinischen Quellen unzulänglich; vgl. u. a. Kinzel, Anz. f. d. A. 13 (1887) S. 223 ff., und in seiner Ausgabe des Alexanderlieds des Pfaffen Lamprecht. — 2) Vgl. J. Salverda de Grave, introduction à une édition critique du roman d'Énéas, 1888. Dort wird nachgewiesen, daß der roman d'Énéas älter ist als der roman de Troie und daß Beneit der Verfasser des ersteren nicht sein kann. Der Ruhm, die originellen Neuerungen, welche diese Romane aufweisen, zuerst eingeführt zu haben, gebührt also einem Unbekannten, nicht Beneit [Vgl. jetzt Salverdas Ausgabe des Eneas in Suchiers bibliotheca normannica Bd. IV 1891.]

rakteristisch ist die Art und Weise, wie Lavinia ihre Liebe zu Äneas gesteht, indem sie ihre Mutter den Namen aus einzelnen zögernd ausgesprochenen Silben und Buchstaben höchst umständlich erraten läßt. Ähnlich spielt Isolde mit dem Namen Tristan in den Tristangedichten. Der Roman d'Énéas und der Roman de Troie haben eine weitreichende Bedeutung, indem sie zuerst in seither unbekannter Weise mit entschiedener Betonung die ausführliche Schilderung des Hoflebens für die Darstellung verwerten. Jetzt kommen die berüchtigten Beschreibungen von Kleidern, Rüstungen, Pferden und Turnieren auf, die im ritterlich-höfischen Epos einen großen Raum einnehmen und als charakteristische Eigentümlichkeiten, freilich nicht gerade poetische Vorzüge desselben gelten.

Auch Ovid war im Mittelalter viel gelesen, vornehmlich die 'ars amandi' und die „Metamorphosen". Letztere wurden von Crestien von Troyes, von dem später die Rede sein wird, behandelt und fanden als einzelne Geschichten mehrfach Eingang in die sogenannte 'lais'.

Griechisch-byzantinische Stoffe.[1])

In der nachklassischen Litteratur des Hellenismus, in der römischen Periode, d. h. im 2. bis 4. Jahrhundert nach Christus entstand der griechische Prosaroman. Sein Inhalt ist frei erfunden, die Geschichte eines Liebespaares; durch das launenhafte Walten des Zufalls werden zwei Liebende von einander getrennt und nun sucht eines das andere; ferne Länder und Meere werden durchwandert, fabelhafte Reisebeschreibungen bilden einen Hauptteil der Romanschilderungen. Ein Abenteuer jagt das andere. Endlich werden die Liebenden wieder nach vielen Mühen und Gefahren mit einander vereinigt. Psychologische Vertiefung des Stoffes, logische, glaubhafte, ja nur wahrscheinliche Handlung mangelt dem Roman. Durchaus äußerlich sind die verschiedenen Bestandteile, aus denen er sich zusammensetzt, neben einander gestellt: eine fabelhafte, dürftige Liebesgeschichte, Reisebeschreibungen und aben-

1) Vgl. E. Rohde, der griechische Roman, 1876; Christ, griechische Litteraturgeschichte § 549 ff.; Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Litteratur, besonders §§ 156, 216, 251, 252, 254 ff., 268, 269. (Die beiden Werke in J. Müllers Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft Bd. VII und Bd. IX, 1.)

teuerliche Episoden, die auf Novellen und Märchen, mitunter von orientalischer Herkunft, beruhen. Schon frühzeitig gingen einige Romane ins Lateinische über und von hieraus ins Französische, so der Alexanderroman des Pseudokallisthenes aus dem 3. Jahrhundert, lateinisch im 4. und 10. Jahrhundert; Apollonius von Tyrus aus dem 3. Jahrhundert, lateinisch im 6. Jahrhundert; der Roman von Barlaam und Joasaph, der auf indischer Grundlage, einer Lebensbeschreibung des Buddha beruht und in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts von einem griechischen Mönche Namens Johannes in christlichem Sinne umgeschrieben wurde, lateinisch im Beginne des 12. Jahrhunderts. Den reinen Typus des eigentlichen griechischen Liebesromanes stellt von den hier aufgezählten Beispielen übrigens nur der Apollonius von Tyrus dar.

In der byzantinischen Zeit, im 12. Jahrhundert wurde auch der griechische Roman nach längerem, mehrere Jahrhunderte andauerndem Verschwinden aus der Litteratur wieder aufgenommen und in Versen und in Prosa behandelt. Besonders in vulgärgriechischer Sprache wurden romantische Dichtungen verfaßt. Durch die Kreuzzüge waren die Abendländer und die Byzantiner in engere Beziehungen zu einander getreten, die sich auch in gegenseitigen litterarischen Einwirkungen bemerkbar machen. Im späteren Mittelalter fanden mehrere französische Romane byzantinische Bearbeitungen und unter ihrem Einfluß entstanden eigene Neudichtungen, Mischprodukte, die aus einer Nachahmung französischer Quellen einerseits, andererseits aus Nachbildungen einheimischer byzantinischer und griechischer Vorlagen hervorgingen. Ebenso aber schöpften schon vorher die Franzosen aus byzantinischen Quellen In einer Reihe altfranzösischer Dichtungen lassen sich Beziehungen zu Byzanz nachweisen, man begegnet griechischen Eigennamen, mechanischen Wunderwerken, wie sie Byzanz kannte; die Handlung spielt auf byzantinischem Boden und die Anlage der Erzählung zeigt Verwandtschaft mit den griechisch-byzantinischen Liebesgeschichten. Aber fast nie läßt sich für die in Frage kommenden altfranzösischen Werke eine unmittelbare byzantinische Quelle nachweisen. Wir können eigentlich nur in einem einzigen Falle, beim Jourdain de Blaivies mit voller Bestimmtheit behaupten, daß er aus einer griechischen Quelle floß, und beim Erakles die Herkunft aus einer byzantinischen Vorlage wenigstens äußerst wahrscheinlich machen. Im übrigen aber ist der griechisch-byzantinische Ursprung mehrerer

altfranzösischer Gedichte nur zu vermuten. Es mag sein, daß zahlreiche byzantinische Romane des Mittelalters verloren gingen, darunter eben die gesuchten Quellen der altfranzösischen Gedichte. Die französischen Werke können aber auch sehr freie Bearbeitungen byzantinischer Vorlagen repräsentieren, sie können aus mündlicher Überlieferung stammen, in welchem Falle die byzantinische Litteratur die entsprechenden Gegenstücke nicht zu enthalten braucht, sie können endlich freie Nachahmungen und Erfindungen im byzantinischen Stile sein, gleichwie es frei erfundene byzantinische Romane im französischen Stile giebt. Was unter diesem Abschnitt aus der altfranzösischen Litteratur verzeichnet wird, braucht demnach keineswegs immer als etwas Abgeschlossenes und Fertiges schon bei den Byzantinern bestanden zu haben, so daß die altfranzösischen Gedichte nur als mehr oder weniger freie Übersetzungen aufzufassen wären. Zumal äußerliche Nebenumstände, wie die Lokalisierung der Handlung in griechisch-orientalischen Gegenden und das Vorkommen griechischer Personennamen sind keineswegs durchaus verlässige Zeugen für den byzantinischen Ursprung einer Erzählung, sowenig ein paar bretonische Eigennamen eine Geschichte in ihrer Gesamtheit als eine Schöpfung der Bretonen zu erweisen vermögen. Die Abenteuerromane freier Erfindung lieben gerne fremden Aufputz; man denke z. B. an die deutschen Spielmannsgedichte, dann an die Namen Palamedes und Sarpedon, welche unter den Artusrittern auftauchen und freilich griechischen Ursprungs sind, aber deshalb doch keineswegs das, was von ihnen berichtet wird.

Im Jourdain de Blaivies, einem Gedichte, das noch zum Kreise der chansons de geste gehört, ist der Apollonius von Tyrus verwertet. Die Bearbeitung ist ziemlich frei und geschickt gemacht, die griechischen Personennamen des Originales wurden durch französische ersetzt, aber die Handlung blieb in den Grundzügen bestehen.

Um 1160 verfaßte Gautier d'Arras einen Erakles. Erakles wird als Knabe vom römischen Kaiser Lais gekauft. Er zeichnet sich durch überraschendes Wissen aus, besonders durch Kenntnis der Edelsteine, Pferde und Frauen, wo sein Entscheid, obwohl anfangs verlacht, doch schließlich gegen alle andern Recht behält. Nach dem Tode des Kaisers Foukars (d. i. Phokas) erbitten sich die Oströmer den Erakles als dessen Nachfolger. Die Erzählung weist in ihren Grundzügen auf orientalischen, vermutlich indischen

Ursprung. Sie ist aber angeknüpft an die Namen der oströmischen Kaiser Phokas (602—610) und Heraklios (610—614). Erakles wird ja auch wirklich des Fokas Nachfolger. Wir finden auch sonst einige Züge aus der oströmischen Kaisergeschichte verwertet, so daß mit Sicherheit auf ein byzantinisches Original geschlossen werden darf, aus dem Gautier seine Geschichte entnahm. Die unmittelbare byzantinische Quelle des Eraklius ist nicht erhalten, sondern nur spätere Fassungen.

Die Geschichte von Floire und Blanchefleur, (vielleicht aus griechisch *Φλῶρος*, *Φλώριος*, oder *Ἄνθης*, *Ἄνθος*, *Ἀνθεύς* und *Λευκανθής*, *Λευκάνθεμον*) die Liebe der Kinder, ihre Trennung und Wiedervereinigung schildernd, wovon zwei französische Redaktionen aus dem 12. Jahrhundert vorliegen, erinnert in der ganzen Anlage, wie in einigen Nebenumständen an den griechisch-byzantinischen Roman.

Athis und Porphirias (*Ἄττις*, *Πορφύριος*), von Alexander de Bernay am Ende des 12. Jahrhunderts verfaßt, behandelt die Sage von zwei Freunden, die Hab' und Gut, Leben und Liebe für einander aufopfern. Die Grundlage dieser Freundschaftssage ist eine orientalische Erzählung. Die Namen der Hauptheldeu im altfranzösischen Gedichte sind griechisch, weshalb man an byzantinische Vermittlung zu denken versucht ist.

Der Partenopeus (*Παρθενοπαῖος*) de Blois ist eine hübsch geschriebene Dichtung aus dem Ende des 12. Jahrhunderts. Zu Grunde liegt ein Märchenmotiv, das an Amor und Psyche erinnert. Der Geliebte darf seine Freundin nicht zu sehen trachten, und wie er das Verbot bricht, muß er lange von ihr getrennt umherirren und gewinnt sie erst nach vielen Mühsalen wieder. Das Märchen ist natürlich zum Ritterroman ausgesponnen. Auch hier gestattet der Name des Helden an byzantinischen Ursprung zu denken.

Ebenso verhält es sich beim Kleomades (*Κλεομήδης*). Adenet le Roi, ein fruchtbarer Dichter, erzählt nach 1261 etwas weitschweifig den Roman von Kleomades. Ein Märchenmotiv, die Geschichte vom hölzernen Zauberpferde, das durch die Luft fliegt, ist darin verwertet; mit seiner Hilfe besteht der Held die Abenteuer. In der Hauptsache scheint die Handlung sonst frei erfunden zu sein. Am Ende des 15. Jahrhunderts floß aus dem Gedichte des Adenet ein französischer Prosaroman.

Im Cliges[1]) hat Crestien von Troyes die uns bereits bekannte Sage vom betrogenen Ehemann, von Salomo, dem seine Frau listig entführt wird, während sie in Scheintod versenkt ist (vgl. oben S. 108), auf wahrhaft geniale Weise behandelt. Die Grundzüge der Erzählung hat ihm eine wahrscheinlich lateinische Quelle, welche den Stoff nach Byzanz verlegt, vermittelt. Die Namen einiger Personen sind entschieden griechisch. Cliges, der Neffe des griechischen Kaisers Alis (Alexius) liebt Fenice (*Φοινίκη*), dessen Gattin. Ihre Zofe ist Thessala, die aus dem zauberkundigen Thessalien stammt. Vermittelst eines Trankes verfällt Fenice in Scheintod. Salernische Ärzte, welche die Leiche sehen, bezweifeln, daß Fenice wirklich gestorben ist, und gießen ihr geschmolzenes Blei durch die Hand, um sie durch dieses Gewaltmittel zu wecken. Ebenso war Morolf mit Salomos Weib verfahren. Doch alle Mühe ist vergeblich. Die Fenice wird von Cliges aus dem Sarge geholt; lange leben die Liebenden glücklich mit einander vereint, bis der Betrug an den Tag kommt. Da stirbt sehr gelegen Alis, und Cliges erbt an seiner Statt Thron und Frau. Crestien hat der Geschichte eine Einleitung vorangestellt, in welcher er die Schicksale Alexanders, des Vaters des Cliges, erzählt. Dieser zieht zu König Artus und gewinnt durch seine Tapferkeit die schöne goldhaarige Soredamors, die Schwester Gauvains, zum Weib. Ihre Liebe, wie auch später die Cliges' und der Fenice, ist sehr schön und anziehend geschildert. Vieles gemahnt dabei an Tristan und Ysolt. Als eine selbständige That des Dichters ist die Anknüpfung des Stoffes an Artus hervorzuheben. Er schritt auf der Bahn weiter, welche er bereits im Erec mit Glück betreten hatte, indem er eine an und für sich ganz fremdartige Geschichte an die Artussage anschloß, also einen Artusroman daraus machte Neben dieser freien Gestaltung des Inhaltes verdient die neue Darstellung volle Anerkennung. Crestien hat es verstanden, die Gestalt der Fenice von Anfang bis zu Ende sympathisch erscheinen zu lassen. Fenice liebt Cliges, noch bevor sie Alis heiratet, und sie betrügt zwar den ihr aufgedrungenen Ehemann, aber sie bleibt keusch und jungfräulich und versagt sich auch Cliges, so lange sie deshalb in den Augen der Menschen ein Makel treffen könnte. Es ist das Motiv aus Tristan und Ysolt, wie der Dichter sich

1) Vgl. Foerster in der Einleitung zu seiner Ausgabe des Cliges (Christian von Troyes' Werke I, 1884).

wohl bewußt ist, aber ein Versuch, die Liebe nicht in Schuld und Sünde zu verstricken. Obwohl die Verhältnisse hier gleich sind wie dort, bleibt doch Fenice von dem Vorwurfe frei, sich zugleich zwei Männern hingegeben zu haben.

Die bretonischen Romane.[1])

Bereits in den Romanen mit griechisch-byzantinischer Lokalfärbung begegneten wir Erzeugnissen, die es überaus wahrscheinlich machen, daß sie der freien phantastischen Erfindung der französischen Dichter entsprangen, nicht wie die antiken Stoffe als etwas Fertiges und in der Hauptsache Abgeschlossenes von ihnen übernommen und nur in Bezug auf die äußere Einkleidung französisiert wurden. Als Abenteuerromane französischen Ursprungs, mit einigen byzantinischen Zügen aufgeputzt, dürfte man vielleicht am richtigsten diese Litteraturprodukte zum Teil kennzeichnen; und ähnlich verhält es sich mit den auf sogen. bretonischen Stoffen beruhenden Gedichten.

Das bretonische Epos, die matière de Bretagne, ist einer etwas eingehenderen Besprechung würdig. Schwierige Fragen sind damit verknüpft, über welche noch keine allseitig anerkannte und befriedigende Ansicht sich befestigt hat; vornehmlich gilt es, einige irrige, aber infolge ihres langen unangefochtenen Bestehens eingewurzelte Hypothesen wegzuräumen. Die auf diesen Stoff gegründeten Werke dürfen aber auch schon deshalb besondere Berücksichtigung beanspruchen, weil sowohl in Frankreich, als in Deutschland die ersten Dichter und ihre größten Schöpfungen damit verbunden sind. In den romans bretons ist das Ideal der ritterlich-höfischen Gesellschaft und ihrer ästhetischen Anschauungen zum lebendigsten Ausdruck gelangt. Die wichtigsten Vertreter dieser Litteraturgattung, in denen sie auch zuerst lebendig ward, sind das Artusepos in den drei Gedichten des Crestien von Troyes Erec, Yvain, Perceval und der Roman von Tristan et Ysolt, deren Entstehungsgeschichte hier beleuchtet werden muß.

1) Der folgenden Darstellung zu Grunde liegt im wesentlichen Foersters Ansicht, wie er sie in den Einleitungen zu seiner Ausgabe der Werke des Crestien von Troyes und im Litteraturbl. f. germ. u. rom. Phil. 1890, Nr. 7, Sp. 265 ff. begründete; vgl. dazu Zimmers überaus wertvolle Aufsätze in den Göttinger gelehrten Anzeigen 1890, Nr. 12, S. 488 ff. und 1890, Nr. 20, S. 785 ff.; Zeitschrift f. franz. Spr. u. Litt. XII[1], S. 231 ff., XIII[1], S. 1 ff. Über J. Rhŷs, studies in the Arthurian legend 1891 vgl. meine Anzeige in der deutschen Litteraturzeitung 1891, Nr. 44.

Was bedeutet und besagt der Ausdruck „bretonischer" Roman? In der matière de France et de Rome spielt die Geschichte auf französischem und römischem oder doch antikem Boden, und wirklich sind die Stoffe auch ihrem Ursprung nach, d. h. die Sagen selber, Erzeugnisse des französischen und antiken Geistes; in der matière de Bretagne spielt die Handlung unter König Artus, einer Gestalt der keltischen Sage, in keltische Umgebung werden wir eingeführt. Aber es ist ein Trugschluß, wenn man die Gleichung weiterführt und folgert, der Inhalt der romans bretons ist durchaus keltisch und als ein fertig ausgebildeter von den Franzosen nur übernommen worden, wie etwa die Alexandersage, der Trojanerkrieg und die Äneis. Zwar von König Artus selber, von einer Reihe von Orts- und Eigennamen und auch von einigen vorkommenden Episoden läßt sich keltischer Ursprung mit Recht behaupten; aber was von Einzelheiten gilt, darf nicht ohne weiteres auf die Gesamtheit übertragen werden. Ein bedeutender Unterschied fällt schwer ins Gewicht: die Schöpfungen der antiken Sage liegen im Original vor und in der französischen Umbildung. Ein Zweifel kann somit gar nicht aufkommen; dagegen fehlt es gänzlich in der keltischen Litteratur an Werken, welche sich als Vorlagen der französischen Gedichte namhaft machen ließen. Somit entsteht die Streitfrage: ist der Stoff, abgesehen von einigen bereits erwähnten Äußerlichkeiten, in den romans bretons als eine Schöpfung des keltischen oder des französischen Geistes aufzufassen? Haben wir die Gedichte der matière de Bretagne so zu beurteilen, wie die der matière de Rome? Dann wäre ja nur die äußere Umkleidung dem französischen Dichter zuzuschreiben, dem eigentlichen Inhalt stand er völlig unfrei gegenüber, er war ihm als etwas Festes und Unverrückbares von der keltischen Überlieferung dargeboten.

Zunächst ist der Begriff „keltisch" genau zu bestimmen: in Betracht kann nur der britische Zweig des keltischen Volkes kommen, bei dem die Franzosen möglicherweise litterarische Anleihen machten, nicht die ferner liegenden Gaelen. Berührungen zwischen Franzosen und dem britischen Stamme fanden aber auf dem Kontinent (in der Bretagne) und in England statt. Besonders eng waren vom 6. bis zum 12. Jahrhundert die unausgesetzten Beziehungen zwischen den aremorikanischen Bretonen und den Franken, Franzosen, endlich seit dem 10. Jahrhundert zu den französisierten

Normannen. Von der Mitte des 10. bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts waren sie durchaus freundschaftliche und feste. Im ersten Viertel des 12. Jahrhunderts begannen die Verhältnisse zwischen Kymren und Anglonormannen sich so anzubahnen, wie sie zwischen Bretonen und Normannen bereits seit der Mitte des 10. Jahrhunderts bestanden. Damit ergiebt sich a priori die doppelte Möglichkeit: der Inhalt der romans bretons kann entweder aremorikanisch, bretonisch, oder kymrisch, wälsch (in Wales) sein. Im ersten Fall wären die kontinentalen Franzosen, im zweiten die Anglonormannen Vermittler. Ein erwünschtes Kriterium geben die in den Romanen vorkommenden Eigennamen an die Hand. Soweit diese in den eigentlichen Artusepen keltisch sind, zeigen sie die aremorikanische, nicht die kymrische Lautform. Das französische Yvain geht z. B. auf das aremorikanische Euen zurück; derselbe Name lautet kymrisch Ouein, woraus Yvain sich unmöglich hätte entwickeln können. Bei der Schöpfung der Artusgedichte, besonders der drei Crestienschen, konnten nur Bretonen und Franzosen beteiligt gewesen sein. Ferner ist auf den Sprachgebrauch der altfranzösischen Quellen Bedacht zu nehmen. Mit Breton und Bretagne ist nur bretonisch, aremorikanisch im heutigen Sinne gemeint, wogegen wälsch, kymrisch mit galois ausgedrückt wird. Britannisch kann das altfranzösische breton ohne weiteren Zusatz (also grande Bretagne) niemals bedeuten. Die matière de Bretagne ist nur als bretonischer Stoff zu verstehen; unmöglich kann damit britisch im weiteren Sinn der modernen Gelehrtensprache und gar kymrisch, wälsch bezeichnet sein. Die Franzosen selber waren sich also wohl bewußt, daß die Beziehungen, welche die Artusromane zum Keltentum aufweisen, nur die Bretagne, keineswegs das britannische England, Großbritannien, betreffen. Alle Anspielungen auf li Breton dürfen allein mit Bretonen, nicht mit Briten übersetzt werden. Schon der Ausdruck matière de Bretagne, romans bretons verlangt mit Entschiedenheit, daß man in erster Linie als etwaigen Ausgangspunkt jener Stoffe die französische Bretagne, nicht Wales ins Auge faßt. Wohl finden sich im Kymrischen drei hochberühmte Denkmäler vor, die Prosaromane von Geraint, Ouein, Peredur, welche den Werken Crestiens Erec, Yvain, Perceval entsprechen. Viel Mißbrauch ist schon damit getrieben worden. In früheren Jahren betrachtete man diese grundlos als mabinogion bezeichneten und fälschlich darnach als „Kindermärchen" aufgeführten Geschichten

geradewegs als die kymrischen Vorlagen der französischen Texte und phantasierte von einer ursprünglichen Peredur- und Owein-sage; heute zweifelt niemand mehr daran, daß die kymrischen Texte aus dem Französischen geflossen sind. Aber trotzdem gaben sie zu einem neuen Irrtum Anlaß. G. Paris glaubte, die Werke Crestiens einerseits, die kymrischen Romane andererseits seien aus verlorenen anglonormännischen Originalen geschöpft, und diese wiederum sollten sich auf altkymrische Sage gründen. Eine sehr bedeutsame anglonormännische Litteratur wurde damit behauptet. Die Hypothese ist aber ganz hinfällig. Aus einer genauen Vergleichung läßt sich der Nachweis führen, daß die kymrischen Stücke unmittelbare Übersetzungen der Gedichte Crestiens sind. Im Kymrischen haben wir somit nur einen späteren Niederschlag des französischen Artusepos, aus dem natürlich für dessen Entstehungsgeschichte nicht das geringste zu lernen ist.[1]) Soweit keltische Einflüsse zu verspüren sind, weist das Artusepos allein auf die Bretagne. Der litterarische Schöpfer desselben ist ein Franzose, kein Anglonormanne. Für diesen Sachverhalt zeugen die Quellen. Dieses doch denkbar verlässigsten Zeugnisses entäußert sich dagegen die andere Hypothese, welche mit ihren völlig unbelegbaren kymrischen und anglonormännischen Beziehungen eine leere und haltlose Behauptung ist.

In den Epen des Crestien und in zahlreichen späteren romans bretons ist die Gestalt des Königs Artus von Bedeutung. Daß diese in alter britischer Sagenüberlieferung wurzelt, unterliegt keinem Zweifel. Es wird darin das britische Heldentum im Kampfe mit Picten und Scoten im Norden, mit Sachsen und Angeln im Osten und Süden von Großbritannien verherrlicht. In den älteren geschichtlichen Quellen, welche von den gewaltigen Kämpfen im 5. und 6. Jahrhundert Kunde geben, wird Artus noch nicht genannt. Zum erstenmal erscheint er bereits in sagenhaftem Lichte in einem anonymen Werke des 10. Jahrhunderts, das unter dem Namen des Nennius umläuft; wir haben darin einen Niederschlag altkymrischer Sagendichtung über Artus anzuerkennen auf der Entwicklungsstufe, welche sie im 9. und 10. Jahrhundert etwa einnahm.

1) Vgl. hierzu Golther, Beziehungen zwischen französischer und keltischer Litteratur im Mittelalter, in der Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte N. F. Bd. III, S. 409 ff.

Nennius berichtet im 62. und 63. Kapitel zuerst von Artus. 'dux erat bellorum et in omnibus bellis victor extitit', ein Vorkämpfer der Briten gegen die Sachsen. Artus zog nach Jerusalem und ließ dort ein Kreuz nach der Größe des Kreuzes Christi anfertigen und weihen. Drei Tage lang fastete, wachte und betete er, daß der Herr ihm in diesem Zeichen Sieg verleihen möge über die Heiden ('ut ei dominus victoriam daret per hoc signum de paganis'); und so kam es auch. Zwölf Kriege führte Artus, im letzten tötete er eigenhändig beim mons Badonis 960 Feinde. Mit dem Glanze der Heiligkeit hat der Verfasser hier den Helden der Vorzeit umgeben. Für die Mitte des 10. Jahrhunderts enthalten die annales Cambriae zwei Zeugnisse aus der kymrischen Artussage. Zum Jahr 516 berichten die Annalen: bellum Badonis in quo Arthur portavit crucem domini nostri Jesu Christi tribus diebus et tribus noctibus in humeros suos et Brittones victores fuerunt und zum Jahr 527 Gueith Camlann (d. h. pugna Camlann) in qua Arthur et Medraut corruerunt et mortalitas in Britannia et in Hibernia fuit Bei Gottfried von Monmouth rankt sich in der um 1135 verfaßten historia regum Britanniae reiche blühende Sage um Artus. In seinem 15. Jahre wird er König. In einem Felsen stak ein Schwert, das nur der herausziehen konnte, dem die Herrschaft Britanniens bestimmt war. Artus nahm es mit Leichtigkeit an sich, was keiner vor ihm vermocht; so erzählt Roberts de Boron Gedicht „Merlin" von der Königswahl. Artus ist von einer bisher nie erhörten Tapferkeit, Schönheit und Freigebigkeit, das Ideal eines mit allen Tugenden geschmückten Herrschers. In einer ungeheuren Schlacht tötete er 6000 Sachsen, der Rest flieht in die Wälder, welche Artus anzünden läßt. Da ergiebt sich der Feind mit aller Beute, die er geraubt, und gelobt, Britannien zu verlassen und nach Deutschland zurückzukehren. Bei einem erneuten Einfall bleibt Artus wieder Sieger. Auch Schottland wird unterworfen, und so ist er Herr über die ganze vom Joch der Fremden befreite Insel geworden. Aber nun beginnen glänzende Eroberungszüge, die mit der Unterwerfung der benachbarten Reiche enden, nach Irland, Island, den Orkaden, Norwegen, Schweden, Dänemark und Gallien, das damals unter einem römischen Tribunen stand, der in ritterlichem Zweikampf von Artus getötet wird. Die ganze Welt ist voll von Artus' Ruhme, alle ausgezeichneten

Männer wappnen sich nach der Art seiner Ritter (milites). In Glamorgan wird an Pfingsten ein großartiges Fest gefeiert, bei dem fast alle Fürsten der Erde anwesend sind. Feierlich wurde Artus vom Bischof Dubricius, der ihm einst auch Britanniens Königskrone aufs Haupt gesetzt hatte, zum Herrn über alle eroberten Länder gekrönt. Da kommt Botschaft von Lucius Tiberius in Rom, der dem König Krieg ansagt. Mit einem gewaltigen Heere rückt Artus sogleich ins Feld, die Obhut über sein Reich und sein Weib Ganhumara übergiebt er seinem Neffen Modred. Artus besiegt einen Riesen, der aus Spanien gekommen war, und darauf beginnt eine Schlacht mit dem Römerheere. Der Held Walwan (Gauvain) thut sich besonders hervor. Viele Römer, auch Tiberius, fallen, der Rest des Heeres wird zerstreut. In Gallien überwintert Artus. Dort trifft ihn eine schlimme Kunde: Modred, sein Neffe, hat sich in ehebrecherischem Bunde mit Ganhumara vermählt und den britannischen Thron an sich gerissen. Als strafender Rächer erscheint der König. Ganhumara flieht und wird Nonne. In einer großen Schlacht treffen die Heere des Artus und Modred zusammen; fast alle Führer fallen, auch Artus wird auf den Tod verwundet. Da naht ein Schiff und entführt ihn ins Feenreich nach Avallon, von wo er nimmer zurückkehrt. Dies sei um 542 n. Chr. geschehen. — Gottfried von Monmouth, der in England schrieb, giebt an, woher ihm die Grundlage zu seiner Geschichte der Britenkönige kam; ein gelehrter und geschichtskundiger Mann, Walterus, der Archidiakon von Oxford, habe ihm ein uraltes Buch in britischer Sprache (vetustissimum librum britanici sermonis) aus Britannia mitgebracht (ex Britannia advexit) und dieses sei von ihm, Gottfried, ins Lateinische übersetzt worden. Diese Stelle kann unmöglich anders gedeutet werden, als daß Gottfried aus der Bretagne ein bretonisches Buch empfangen zu haben behauptet. Eine Betrachtung des Inhaltes der historia Gottfrieds lehrt, daß die Behauptung nicht ohne allen Grund ist. Man darf zwar nicht alles aus einer bretonischen Quelle herleiten; Gottfried hat vieles erfunden, er schöpfte aus Nennius und aus der weiter entwickelten südwälschen Artussage, in der Niederschläge geschichtlicher Ereignisse aus dem 9. und 10. Jahrhundert, da die nordischen Wikinger Britannien oft heimsuchten, und aus der Zeit Wilhelms des Eroberers (von 1066 ab) und seiner nächsten Nachfolger Aufnahme gefunden hatten. Aber neben

der eigenen Erfindung und neben der südwälschen Sage tauchen auch Züge auf, welche der bretonischen Überlieferung entstammen, also vermutlich aus einer bretonischen Quelle flossen. So weiß z. B. die wälsche Sage nichts von der Fee Morgain, von Avalon und von Artus' Fortleben daselbst. Namensformen wie Modredus, Walgainus, Caliburnus sind ihrer Form nach als rein wälsch unerklärlich, wohl aber verstehen sie sich aus dem französisierten Bretonischen. Eine bloße Übersetzung eines bretonischen Buches ist freilich Gottfrieds historia nicht; wohl aber verwendete er Züge bretonischer, der wälschen Sage fremder Überlieferung, und auf diese spielt er mit der Behauptung einer bretonischen Vorlage an. Unter den Kymren ist die Artussage nicht ebenso entwickelt und ausgebildet worden, wie bei den Bretonen, die schon bei ihrer Einwanderung im 5. bis 6. Jahrhundert die Keime dazu mitgebracht hatten. Bei den Kymren war die Sage nicht sehr verbreitet, wie des Heinrich von Huntingdon Angabe beweist, der, ein Zeitgenosse Gottfrieds, ganz England nach Geschichtsstoffen durchforschte und von Artus nie etwas, weder mündlich noch schriftlich (nec voce nec scripto), erfahren konnte. Bei den Bretonen aber blühte sie empor und von dort aus kam sie, zum Teil wenigstens, zu den Franzosen. Des Gottfried historia genoß im Mittelalter hohes Ansehen und ward mehrmals ins Französische übersetzt. Am bedeutendsten ist die Übertragung des Normannen Wace (ca. 1100—1175), des Kanonikus von Bayeux, welche er um 1155 herstellte. Zweifellos ist auf diesem Weg die Gestalt des Artus der französischen Litteratur am schnellsten bekannt geworden. Das litterarische Interesse wurde vornehmlich hierdurch wachgerufen. Aber daß die Franzosen mitunter den abgeleiteten Bericht des Gottfried unmittelbar aus den ihnen naheliegenden und zugänglichen bretonischen, doch bereits französisierten Urquellen Gottfrieds ergänzten und bereicherten, ist nicht minder wahrscheinlich. Wace bemerkt im Brut 9996

fist Artus la roonde table,
dont Breton dient mainte fable.

Gottfried und die wälsche Sage wissen nichts von der Tafelrunde. Wace ergänzte demnach hier aus der bretonisch-französischen Sage.

Im Französischen sind Prosaromane von Artus vorhanden neben den Gedichten. Ein Teil davon ist allerdings

späteren Ursprungs als die Gedichte und geradewegs aus den letzteren hervorgegangen; aber es giebt auch solche, deren Grundlage älter ist, als die Artusgedichte, und deren Inhalt, namentlich was Artus selber anlangt, vielfach von ihnen verschieden ist. Die Artusgedichte geben nur einige Anspielungen auf die eigentliche Artussage. Hier aber, in den Prosaromanen, sind die Thaten des Artus, besonders seine Kämpfe mit den Sachsen, ausführlich behandelt, im allgemeinen gleich mit dem, was auch Gottfried von Monmouth weiß, aber im einzelnen reichhaltiger und genauer. Wie die bretonische Sage von Artus teilweise in der historia regum Britanniae in gelehrter lateinischer Fassung auftaucht, so sind die französischen Prosaromane, soweit ihr alter und echter Kern aus der meist jungen und stark interpolierten und erweiterten Überlieferung noch herausgeschält werden kann, ein Niederschlag derselben Sage, welche unter den benachbarten Franzosen populär geworden war. Die Blütezeit dieser alten französischen Prosaromane von Artus fällt in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts, vor das Aufkommen der Romane in Versen, vor das Wirken Crestiens. Ja es ist nicht ausgeschlossen, daß diese allerdings auf bretonischer Unterlage beruhenden, doch mit allerlei neuen Zuthaten bereits versetzten Erzeugnisse der französischen Dichtung auf des Gottfried historia von Einfluß waren, denn die Eigennamen der Personen erscheinen bei Gottfried mehrmals zwar in bretonischer Form, aber französiert, d. h. in französischer Aussprache.

Die altkeltische Form der Sagenüberlieferung, wie sie bei Gaelen und Wälschen uns entgegentritt und wie sie nach einigen Andeutungen auch für die Bretonen vorausgesetzt werden muß, ist die Prosaerzählung. Was der epische Sänger bei den Germanen, ist der Sagenerzähler bei den Kelten. Nun finden sich mehrfach in den altfranzösischen Quellen conteurs bretons erwähnt und diese sind in den Zeugnissen mit der matière de Bretagne verknüpft. Die Bretonen waren ziemlich französiert, ihr enger Zusammenhang mit den Normannen brachte es mit sich, daß die französische Sprache unter den Bretonen bekannt war; diese bretonischen Sagenerzähler erschienen an den Höfen und auf den Burgen der großen Herren und trugen dort, natürlich in französischer Sprache, ihre Geschichten vor. Im 12. Jahrhundert traten sie in großer Anzahl in Nordfrankreich auf. Diese bretonisch-französischen conteurs und fableurs waren die natürlichen Ver-

mittler der bretonischen Sagenstoffe an die Franzosen. Aus ihren Erzählungen mochten die französischen Prosaromane hervorgehen, aus ihnen konnten auch die Kunstdichter nachmals ihre Stoffe mitunter sich holen. Der Inhalt ihrer Geschichten läßt sich bis zu einem gewissen Grade mutmaßen. Auch die Bretonen hatten Anteil an der Artussage, die ursprünglich auf geschichtlicher Grundlage ruhende Heldensage ist. Die geschichtlichen Züge hafteten fester in der wälschen Tradition, während bei den Bretonen die erfundenen Sagenelemente mehr um die Gestalt des Königs sich rankten. Doch war es nicht bloß rein bretonisches Sagengut, das jene conteurs vortrugen. Die steten Berührungen mit Franzosen und Normannen, die Rücksicht auf ein französisches Publikum brachten das Eindringen von vielen litterarischen nicht bretonischen Bestandteilen mit sich. Es darf mit Bestimmtheit behauptet werden, daß die matière de Bretagne bereits in den Händen jener Erzähler eine Sagendichtung war, zu deren Schöpfung ebensosehr der normännische und französische, wie der bretonische Geist beigetragen hatten.

Erwägungen vom Standpunkt der französischen wie der bretonischen Litteraturgeschichte aus knüpfen die Anfänge und das Auftreten der matière de Bretagne an die Thätigkeit jener conteurs und fableurs bretons.

Wenn wir die Artusromane in Versen betrachten, so zeigt sich, daß sie mit denjenigen in Prosa und auch mit dem Stoffe der Historia nur in Äußerlichkeiten zusammenhängen. Zwar spielt auch hier Artus eine Rolle und die Personen tragen teilweise bretonische Eigennamen, oft gerade dieselben, welche in der bretonischen Sage vorkommen. Aber ganz andere Dinge werden von ihnen erzählt; das Schema der Geschichte ist: ein junger Mann, dessen Ideal Rittertum und Minne ist, besteht zahllose Abenteuer, um sich als Ritter zu bethätigen und die Minne zu erringen. Sein Ruhm besteht in der offiziellen Anerkennung von seiten des Artus und der erlesenen Ritterschar, der Tafelrunde, unter die er schließlich aufgenommen wird. Die Abenteuer sind bunt zusammengesetzt, Stoffe aus dem weitverbreiteten internationalen Novellen- und Märchenschatz, reine Erfindungen und Züge aus der national-französischen Epik, mitunter auch ein Feenmärchen, das bretonischen Ursprungs sein kann, wechseln mit einander ab. Artus ist li buens rois de Bretaigne und thut nicht viel mehr,

als daß er der Tafelrunde vorsitzt. Er ist dargestellt nach dem Muster des Charlemagne in den späteren Gedichten, der dort auch nur Statistendienste versieht. Man trifft sich am Hofe des Königs, der Pracht und Lustbarkeit liebt, gegen fahrende Ritter freigebig ist und ihnen, wo er nur kann, Hilfe angedeihen läßt; aber der Artushof ist immer nur Ausgangspunkt oder rendez-vous. Mit dem keltischen Altertum haben die Stoffe an und für sich, die in den poetischen Artusromanen vorkommen, nur selten selber etwas gemein. Keineswegs war der gesamte Inhalt von der keltischen Sage vorgebildet und brauchte als etwas Fertiges von den französischen Dichtern bloß übernommen zu werden; im Gegenteil muß er als ihre geistige Schöpfung betrachtet werden. Crestien von Troyes ist der Schöpfer dieser Dichtungsart. Seine für die Folgezeit höchst bedeutungsvolle That ist, daß er den Stoff seiner Gedichte an die bretonische Artussage, wahrscheinlich wie sie aus den Prosaromanen ihm bekannt war, anknüpfte, wobei er auch wohl hie und da die Erzählung eines der oben geschilderten conteurs bretons benützte. Er verlegte die Handlung unter Artus' Regierung und unter Bretonen, aber seine Gestalten sind rein französischen Ursprungs, Ideale des Rittertums trotz ihrer fremdartigen Namen und ihres bretonischen Aufputzes. Der Hauptinhalt seiner Artusepen ist weder keltische Heldensage noch Mythologie, sondern von ihm in frei gestaltender Phantasie erfunden und geformt. Wer im Inhalt des Erec, Yvain, Perceval durchweg bretonische Sagenstoffe sucht, könnte dies mit demselben Recht auch im Cliges thun, und hier war ja ersichtlich, wie weit das bretonisch-keltische Element im Hintergrund steht. Nach diesen Betrachtungen vermögen wir denn auch die Frage nach dem Ursprung der Artusepen genauer zu entscheiden: wohl gab es eine aremorikanische, bretonische Heldensage, die zu den Franzosen drang; aber die Artusgedichte haben damit meistens nur die äußere Einkleidung, die Namen und den Ort der Handlung gemein, nicht den Gesamtinhalt. Ein Dichter, dessen Ansehen viel galt, hatte den Einfall gehabt, seinen Stoff in bretonisches Gewand zu kleiden. Der Gedanke war neu und fand großen Anklang. Bald war er Mode; und wie die einzelnen Episoden aus den Werken Crestiens für die späteren geradewegs Gemeinplätze werden, die in zahlreichen Variationen immer wiederkehren, so war von Anfang an sein Verfahren maßgebend, die ritterliche Epik wurde „breto-

nisch." Es ist nicht ausgeschlossen, daß die französischen Dichter sich mitunter die Geschichte eines conteur breton aneigneten; aber die Stoffe sind zumal in den späteren Gedichten der Art, daß sie ebensogut der Phantasie der einzelnen Dichter zugeschrieben werden können; und bei den Geschichten der bretonischen Erzähler ist zu berücksichtigen, daß diese keineswegs rein bretonische Überlieferung enthalten, daß im Gegenteil sehr viele nicht keltische Elemente darin Aufnahme gefunden hatten, daß diese Erzeugnisse überhaupt schon ihrer Sprache halber weit mehr in den Bereich der französischen als der bretonisch-keltischen Litteratur fallen. Die Gestalten der Artusepen entstammen dichterischer Phantasiethätigkeit des Mittelalters, sie verdämmern nicht im Nebel urkeltischer Mythologie.

Erst im Lichte dieser neuen Anschauung kann die außerordentliche Bedeutung, welche Crestien von Troyes in der französischen Litteratur zukommt, voll und richtig gewürdigt werden. Er genoß ein gewaltiges Ansehen, seine Werke waren epochemachend und überall hin erstreckte sich sein Einfluß. Er verstand es, den versifizierten Ritterroman in ganz neue Bahnen zu lenken, indem er ihn auf ein noch unbekanntes Gebiet verwies. Dagegen schraubt die frühere Ansicht, die ihn zum sklavischen Abschreiber anglonormännischer Gedichte macht und diese wiederum ganz und gar von den Kelten herstammen läßt, seine dichterische Selbständigkeit auf die denkbar niederste Stufe herunter. Außerdem bleibt das Problem ungelöst, warum diese bereits so vollkommenen anglonormännischen Gedichte erst von Crestien kopiert werden mußten, um zur Geltung zu kommen; sie hätten doch aus eigner Kraft dies gewiß ebensogut vermocht.

Crestien[1]) stammte aus der Champagne. Er stand in Gunst bei der Gräfin Marie von der Champagne, der Tochter Ludwigs VII. Sie veranlaßte ihn zur Dichtung des Lancelot. Philipp von Elsaß, Graf von Flandern, vermittelte ihm den Stoff des Perceval, des conte del graal. Von seinen Jugendwerken gingen verloren eine Bearbeitung des Ovid, der ars amandi und von Teilen der Metamorphosen, und ein Tristan. In den sechziger Jahren des 12. Jahrhunderts verfaßte er den Erec, dann den Cliges;

1) Über Crestien vgl. G. Paris, Romania 12, 461 ff.; W. Foerster, Christian von Troyes' sämtliche Werke I Cliges 1884, II Yvain 1887, III Erec 1890. Eine kleinere Ausgabe in Foersters romanischer Bibliothek Nr. 1 Cliges 1889, Nr. 5 Yvain 1891.

um 1170 den Karrenritter, Lancelot, und bald darauf den Löwenritter, Yvain; endlich um 1175 den conte del graal, die Geschichte vom Gral, den Perceval, vor dessen Vollendung er starb. Sein Stil ist formell hoch vollendet und galt als eine Musterleistung. Was die Gedanken anlangt, teilt er die Mängel und Vorzüge seiner Zeit: einfache Anmut und Feinheit, doch mitunter auch Eintönigkeit und Seichtigkeit. Schon die bloße Aufzählung seiner Werke legt beredtes Zeugnis ab von des Dichters großer Vielseitigkeit und geistiger Regsamkeit. Die Freiheit der Stellung, welche er seinem Stoffe gegenüber einnahm, ist im steten Wachstum begriffen. Hier haben wir uns nur auf diejenigen Werke näher einzulassen, in denen der ritterliche Artusroman zum erstenmal und auch in unerreichtem Glanze ins Leben trat: Erec, Yvain, Perceval. Von untergeordneter Bedeutung im Vergleich zu diesen ist der Lancelot.

Erec, dessen Name jedenfalls germanisch ist, mag er nun normannisch vom altnordischen Eirekr abzuleiten sein oder mit dem Westgotenkönig Euric zusammenhängen (wie Zimmer Zeitschrift für franz. Sprache und Litteratur XIII 34 ff. meint), ein Ritter vom Artushofe nimmt Enide, ein armes, aber schönes Edelfräulein zum Weibe. Bei einem Feste, wo die Dame des tapfersten Ritters einen Sperber erhält, gewinnt er ihr den Siegespreis und besiegt einen Ritter, der ihn vorher beleidigt hatte. Am Hofe des Artus wird er mit seiner Dame ehrenvoll empfangen, und die Vermählung des Paares mit großem Gepränge gefeiert. Er begiebt sich mit seiner Gattin in sein väterliches Reich, wo er, von Liebe gefesselt, in Zurückgezogenheit und Unthätigkeit die Tage verbringt. Er wird ob dieses Verliegens übel beleumundet. Enide ergeht sich in Klagen über das unritterliche weibische Wesen des Gemahls zu einer Stunde, wo sie meint, er schlafe und könne sie nicht hören. Doch er vernimmt ihre Worte und nötigt sie grollend, mit ihm auf Abenteuer auszuziehen und schweigend vorauszureiten. Nun folgen schwere Abenteuer, Kämpfe mit Räubern und mit einem Grafen, der Enide dem Erec entreißen will, wobei Enide das Verbot des Schweigens bricht und ihre Stimme erhebt, um ihren Gatten zu warnen. Während ihren Fahrten treffen sie auch auf Artus, der sie freudig begrüßt. Sie halten sich aber nur einen Tag bei ihm auf. Erec befreit einen Ritter aus den Händen von Riesen, wird aber dabei schwer wund, und als er wieder bei Enide angelangt ist, sinkt er

ohnmächtig vom Pferd. Enide hält ihn für tot und erhebt lauten Jammerruf. Der Graf von Limors kommt des Wegs daher und eilt ihr zu Hilfe. Er läßt den Toten auf sein Schloß bringen und nimmt Enide mit. Im Saale wird Erec aufgebahrt. Der Graf will die Verlassene trösten und verspricht ihr die Ehe. Er läßt eine Mahlzeit bereiten, doch Enide nimmt nichts zu sich. Er befiehlt ihr zu essen und schlägt sie, als sie nicht folgt. Vom Schrei, den Enide ausstößt, erwacht Erec aus der Ohnmacht. Er tötet den Grafen, die anderen fliehen bestürzt hinaus. Erec und Enide aber reiten auf einem Roß mit einander davon. Von ihrer Treue gerührt behandelt er sie wieder zärtlicher. Eines der bedeutendsten Abenteuer, die Erec noch zu bestehen hat, vergleicht sich einem Märchenzug: die Erlösung einer verwunschenen Burg. In einem wundervollen Baumgarten, in dem ewiger Frühling herrscht, und der von einer Nebelmauer umzogen ist, besiegt Erec einen Ritter. Ihn, der durch ein Gelübde gebunden war, mit jedem ankommenden Ritter bis zu seiner endlichen eigenen Niederlage auf Leben und Tod zu fechten, und seine Geliebte hat Erec dadurch erlöst; um den Sieg zu verkünden, muß er auf einem Horn blasen, das in dem Garten hängt. Erec und Enide gelangen hierauf zu Artus, und von dort kehrt Erec nach prächtigen Festen und Turnieren in sein Land zurück, um den durch seines Vaters Tod erledigten Thron zu besteigen.

Crestien giebt am Eingang seines Werkes an, er habe aus einer Abenteuererzählung (wohl eines wandernden Conteur oder Fableur) eine hübsche Episode herausgegriffen.[1]) Von einer Vorlage oder einem Buche, dem er Schritt für Schritt gefolgt, ist keine Rede. Wenn je ein Zusammenhang zwischen der Geschichte Crestiens und keltischer Sage besteht, so kann man dafür etwa die Episode mit dem Zaubergarten anführen. Aber eine zusammenhängende bretonische Erecsage gab es nicht. Der Grundgedanke ist rein französisch und ritterlich, gewiß von Crestien erfunden. Um dem Vorwurf des Verliegens zu entgehen, reitet Erec auf Gefahren aus, in denen Enides Treue im hellsten Lichte erstrahlt. Im Erec zeigt Crestien viele Anklänge ans Karlsepos. Noch ist die von ihm eingeschlagene Richtung nicht ganz selbständig geworden. Auch seine Sprache und Metrik ist noch im Werden begriffen.

1) Erec 13: et tret (sc. Crestiiens) d'un conte d'aventure une mout bele conjointure.

Der Erec ist das erste Artusgedicht gewesen. Kein Zeugnis läßt sich anführen, das den Ritterroman im bretonischen Gewand als älter erwiese. Wohl aber beweisen die zahlreichen Anspielungen auf Erec und Enide in der französischen und provenzalischen Litteratur, daß das epochemachende Werk einen glänzenden Erfolg hatte und ein litterarisches Ereignis ersten Ranges war. Man würde diesen Erfolg nicht begreifen, wenn schon ein älterer Erec dem des Crestien vorausgegangen wäre oder überhaupt ein versifizierter Ritterroman mit König Artus.

Am Hofe des Artus erzählt Calogrenant ein ihm widerfahrenes Abenteuer. Im Wald von Broceliande ist eine Wunderquelle unter einem schönen Baum; wer mit einer goldenen Schale Wasser daraus schöpft und auf einen Stein ausgießt, erregt ein furchtbares Unwetter. Wenn dieses vorüber gegangen ist, naht sich ein Ritter in schwarzer Rüstung und kämpft mit dem Verwegenen. Calogrenant war aus dem Sattel gehoben worden. Yvain macht sich alsbald auf, um das Abenteuer zu bestehen. Er verwundet den schwarzen Ritter tödlich und verfolgt ihn in seine Burg, wo er zwischen einem Thor und einem herabgelassenen Fallgatter vorläufig eingesperrt wird. Die Zofe der Burgherrin, Lunete, naht ihm hilfreich und befreit ihn mittelst eines unsichtbar machenden Zauberringes aus seiner Verlegenheit. Indessen ist der Herr der Burg an der empfangenen Wunde gestorben. Yvain sieht sein Leichenbegängnis und verliebt sich in die wunderschöne Witwe, Laudine mit Namen. Ihr Anblick macht ihm sein Gefängnis teuer. Die Zofe merkt bald seinen Zustand und sucht eine Versöhnung zu stande zu bringen. Die wunderbare Quelle bedarf eines Wächters, und dazu ist nur der tüchtigste Held geeignet. Die Bedenken der Laudine werden durch Lunetes Klugheit besiegt und sie vermählt sich mit Yvain, der ihren Gatten erschlug. Artus mit der Tafelrunde hat die Quelle aufgesucht; seine Ritter werden von deren neuem Hüter besiegt, der sich endlich zu erkennen giebt, worauf Artus und sein Gefolge für einige Zeit in der Burg der Dame von der Quelle bei Yvain Aufenthalt nehmen. Yvain darf sich nicht verliegen, er soll an Turnieren teilnehmen. Von seiner Frau erhält er bis zu einer bestimmten Frist Urlaub, kehre er da nicht wieder, so habe er ihre Liebe verscherzt. Und Yvain vergißt den Termin. Der Zorn der Herrin wird ihm verkündigt, er stürzt hinweg und flieht in den Wald, wo er vor Schmerz

wahnsinnig wird. Von einer vornehmen Dame und ihren Dienerinnen wird er in diesem Zustand aufgefunden, erkannt und auf ihr Schloß verbracht. Zum Danke für die Heilung befreit er die Herrin von ihrem Bedränger. Aber er läßt sich nicht halten, sondern zieht weiter. Im Walde befreit er einen Löwen, der mit einer Schlange kämpft. Der Löwe folgt ihm aus Dankbarkeit wie ein treuer Hund. Der Ritter mit dem Löwen, wie er nun heißt, besteht noch mehrere Abenteuer, besiegt einen Riesen, und befreit die Lunete vom Feuertod, zu dem sie verurteilt war, da sie Yvain in Schutz genommen, indem er ihre drei Feinde tötet. Endlich gelangt er wieder zur Quelle und schöpft Wasser, das Gewitter bricht los, kein Gegner aber erscheint. Tief und bitter empfindet die Dame von der Quelle die Schmach. Lunete rät ihr dringend an, sich nach einem neuen Verteidiger umzuthun, und empfiehlt den Löwenritter als den berühmtesten und tapfersten Helden. Er wird geholt, mit Erkennung und Versöhnung schließt die Geschichte.

Eine Vorlage macht Crestien nicht namhaft, eine solche hat er auch schwerlich gehabt. Die Handlung scheint von ihm frei erfunden zu sein, und wiederum müssen wir die Selbständigkeit seiner Komposition bewundern. Das keltische Element ist äußere Zuthat, es ist wieder Artus, dann die Quelle von Broceliande, eine bretonische Lokalsage über einen wundersamen Brunnen, also einige Namen und Örtlichkeiten. Das berechtigt absolut nicht zu dem Schlusse, daß die gesamte von Crestien erzählte Geschichte auch bretonisch sei. Ein novellenartiger Stoff scheint von Crestien verwertet und bretonisch aufgeputzt worden zu sein: eine Witwe heiratet den Mörder ihres Gatten.[1]) Im Cliges war Crestiens Kunst zu bewundern, wie es ihm gelang, einen abstoßenden Stoff sympathisch zu gestalten. Auch hier ist es ihm geglückt, durch feine Kombination die Sinnesänderung der über den Tod ihres inniggeliebten Gatten tief betrübten Witwe psychologisch zu motivieren. Der Leser wird nicht abgestoßen, sondern findet die Wandlung begreiflich. In den Gesprächen zwischen der Herrin und Zofe, welch letztere trefflich charakterisiert ist, entfaltet Crestien seine Kunst, von hier aus fällt ein neues Licht auf die nun

1) Das Grundmotiv giebt der Dichter in den Worten 1809 f. an:

. . . c'est cele qui prist
celui qui son seignor ocist.

nicht mehr anstößigen Vorgänge. Ritterehre und Verliegen, ein Motiv, das der Dichter im Erec behandelt, ist auch hier wieder verwertet. Gerade um den Vorwurf zu meiden, zieht Yvain fort, und nun ist die Gelegenheit gegeben, ihn durch Wahnsinn und Verzweiflung einer neuen Reihe von Abenteuern entgegenzuführen, in denen er sein Heldentum bewährt und zum zweitenmal die Huld der Gebieterin erringt. Die Abenteuer sind im Geiste derjenigen des Erec und es ist kein Anlaß, dem Crestien ihre Erfindung abzusprechen. Wie alles, was Crestien schrieb, von den späteren in endlosen Variationen wiederholt wurde, so aus dem Yvain namentlich die Wahnsinnscene, die vielleicht ihrerseits nur ein Motiv der Tristangeschichte, wie Tristan den Narren spielt, weiterbildet. Im Yvain beherrscht Crestien den Stoff weit selbständiger und hat die Handlung ungleich besser gruppiert als im Erec.

Crestiens 'conte del graal'[1]) erzählt die Geschichte Percevals, der von seiner verwitweten Mutter fern den Waffen in der Waldeinsamkeit erzogen wird. Doch das Erscheinen einiger glänzend gewappneter Ritter erweckt des Knaben unbezwingliche Sehnsucht nach dem Waffenhandwerk; er zieht an Artus' Hof und erschlägt im Zweikampf einen Ritter, dessen Rüstung er an sich nimmt. Bei einem alten Burgherrn findet er freundliche Aufnahme und wird von ihm in den Lehren des ritterlichen Anstandes unterwiesen. Hatte sich zuvor nur des Knaben unbändige Heldenkraft geäußert, so lernte er jetzt sich den Gesetzen des Rittertums fügen. Nachdem er noch eine bedrängte Königin, Blanchefleur, von ihren Feinden befreit und sich mit ihr vermählt hatte, gelangte er auf ein Schloß, wo er allerlei geheimnisvolle Dinge erfuhr. Sein Gastfreund war ein ehrwürdiger Greis, welcher durch Siechtum an das Ruhebett gefesselt war und nicht einmal zum Empfange Percevals aufzustehen vermochte. Er schenkte seinem Gaste ein kostbares Schwert, das nur in einem Falle zerbrechen würde. Darauf trat ein Knappe in den Saal, welcher einen Speer in der Hand trug; das Eisen war blutig, und Blut rann am Schaft nieder bis auf des Trägers Hand. Wieder kamen zwei Knappen mit Leuchtern und zuletzt eine Jungfrau,

1) Vgl. Birch-Hirschfeld, die Sage vom Gral, 1877; A. Nutt, studies on the legend of the holy grail with especial reference to the hypothesis of its celtic origin, 1888; G. Paris, la littérature française au moyen âge, § 59 und 60; Golther, Beilage zur Allg. Zeitung vom 30. Juli 1890. [Vgl. Heinzel in den Denkschriften der Wiener Akademie Bd. 40, 3 (1891). Der Verf. nimmt eine längere Tradition der Sage vor Crestien an. Die Gralsage leitet er aus der Legende ab.]

welche einen 'graal' in beiden Händen trug. Sein heller Glanz verdunkelte die Lichter; er war aus Gold und mit so edlen Steinen geziert, wie es keine mehr auf Erden gab. Darauf kam eine andere Jungfrau mit einem silbernen Teller. Diese Processíon zog mehrmals durch den Saal. Alle diese Gegenstände erregten Percevals Bewunderung, aber er wagte nicht, nach ihrer Bedeutung zu fragen; denn sein Lehrmeister hatte ihm neugierige Fragen als unschicklich verwiesen. Doch nahm er sich vor, am nächsten Morgen um Auskunft zu bitten. Wie er erwachte, fand er aber in der Burg keinen Menschen mehr vor und erhielt auf alles Rufen keine Antwort. Im Schloßhof stand sein Roß gesattelt, sein Gewaffen lagen daneben bereit. So mußte er endlich unverrichteter Dinge die geheimnisvolle Stätte verlassen.

Diese Scene bildet den Mittelpunkt der Erzählung Crestiens. Perceval hat durch die unterlassene Frage nach dem Speer, warum er blute, und nach dem Gral, wem man damit diene (cui on en sert), eine Schuld auf sich geladen, deren Folge seine späteren Irrfahrten sind. Bei jeder Gelegenheit wird er deshalb getadelt, und wie ein Fluch treibt ihn das unenthüllte Geheimnis von Ort zu Ort. Aus Andeutungen können wir entnehmen, daß der sieche König von einer Hostie sein Leben fristet, wenn man ihm den Gral bringt; ein so heilig Ding ist der Gral (tant sainte chose est li graaus). Und weiter hören wir, daß der sieche König einen Vater hat, der sich vom Gral dienen läßt (que il est fius a celui roi qui del graal servir se fait). Vom Speer wird einmal gesagt, das Königreich Logres, d. h. Britannien, solle damit verheert werden.

Aus der Anlage der Geschichte, wie sie in Crestiens Gedicht dargestellt wird, läßt sich soviel mit Gewißheit entnehmen, daß es die Absicht des Dichters war, den Helden wiederum auf die Burg zu führen, wo er dann die Fragen gethan hätte, naturgemäß wäre nun auch Aufschluß über die rätselhaften Gegenstände gegeben worden. Aber Crestien starb, ehe er sein Werk zum Abschluß gebracht hatte, und so fehlt gerade der zum Verständnis des Ganzen unumgänglich notwendige Bericht von Percevals zweitem Besuch auf der Burg des Grales.

Eine oft hervorgehobene Eigenart in Crestiens Darstellungsweise ist der Umstand, daß er bei seiner Erzählung vor allem

kunstvoll die Absicht verfolgt, Spannung zu erregen und den Leser in Atem zu halten. Gerade durch die ihm zu Gebote stehenden technisch-poetischen Ausdrucksmittel zeichnet sich Crestien sehr vorteilhaft vor den meisten anderen Dichtern des Mittelalters aus. So liebt er es z. B., die Namen der handelnden Personen erst lange nachher anzuführen, nachdem sie uns bereits interessant geworden sind. Es war zur Zeit, da die Bäume blühen, die Büsche sich belauben, die Wiesen grünen und die Vöglein süß am Morgen singen, da zog der Sohn der Witwe in den Wald — so beginnt anmutig Crestiens Dichtung. Erst lange nachher hören wir zum erstenmal den seither Namenlosen genannt: Perceval. Nichts weiter ist über sein Geschlecht mitgeteilt, als die gelegentliche Bemerkung, daß der Gralskönig sein Vetter war. Gerade im 'conte del graal' ist diese auf Spannung berechnete Erzählungsart am kunstvollsten durchgeführt. Die endlich erreichte Schlußscene hätte erst die Voraussetzungen für das Verständnis des Ganzen gewährt. Und diese Lösung hat der Dichter nimmer geben können; ein seltsamer, die Phantasie mächtig erregender Torso bleibt sein Gedicht in der unvollendeten Gestalt. Überall giebt es Rätsel auf, und es ist wahrlich kein Wunder, daß eine ganze Reihe von Fortsetzungen entstanden, welche auf ihre Weise den geheimnisvollen Schleier zu lüften versuchten. Zwei Punkte waren vornehmlich der Erklärung bedürftig, und wirklich sehen wir auch, wie die Fortsetzer sich zuerst ihrer bemächtigen: Percevals Abstammung und die Vorgänge auf der Gralsburg, den Helden und seine Aufgabe galt es verständlich zu machen. Die gesamte französische Perceval- und Gral-Dichtung, sowie die aus ihr hervorgegangene Übersetzungslitteratur in fremde Sprachen ist von Crestien abhängig; sein Gedicht bildet den überall, selbst in den spätesten und freiesten Nachahmungen, wo Phantasie und eigene neue Erfindung der einzelnen Bearbeiter üppig wie Unkraut emporschossen, noch deutlich erkennbaren Kern. Vor allem ist die unwiderlegliche Thatsache in den Vordergrund zu rücken, daß keiner der zahlreichen Fortsetzer und Nachfolger etwa Crestiens vermutliche Quellen eingesehen hat und demnach den Torso im Sinne des Meisters zu vollenden im stande gewesen wäre; vielmehr knüpfen alle an das Gedicht Crestiens in der-

selben unfertigen Form, wie es auf uns gekommen ist, an, und was sie Neues hinzuthun, entstammt ihrem eigenen Kopf, und war schwerlich im Geiste des von keinem, wenigstens was die stoffliche Gestaltung anlangt, auch nur annähernd erreichten Vorbildes gehalten. Die verschiedenen vorhandenen Gedichte lassen allein diese doch auch psychologisch beim Zustand des Crestien-Werkes sehr wahrscheinliche Auffassung zu, und kein Versuch, mit Hilfe der späteren Quellen die sehr hypothetische, sei es nun kymrische oder aremorikanische (d. h. keltische), oder anglonormännische Vorlage des französischen Dichters wiederzugewinnen, ist geglückt, und natürlich konnte er nicht gelingen, da schon die Stellung einer solchen Frage unter den obwaltenden Umständen ein Irrtum ist; man kann aus den nach Crestien fallenden Dichtungen ebensowenig seine Quelle rekonstruieren, als man aus nachmals an ein vorhandenes und bekanntes Original angetretenen Zuthaten und Einschaltungen irgend etwas anderes für die Erklärung des ersteren gewinnt, als die Einsicht, wie es auf die Folgezeit wirkte.

Zu den Fortsetzungen, welche sich enge an Crestien anschlossen, gehört u. a. die Vorlage unseres Wolfram, die Dichtung des Provenzalen Guiot. Noch sind die Akten über diese wichtige Frage der mittelhochdeutschen Litteraturgeschichte nicht abgeschlossen, und immer noch trifft man auf die Ansicht, als ob durch die Voraussetzung einer anderen Quelle als Crestiens 'conte del graal' der Selbständigkeit Wolframs Eintrag geschähe. Man findet in Wolframs Text großenteils wörtlich den Crestiens wieder; andrerseits aber ist die Geschichte zu Ende geführt, Parzivals zweiter Besuch auf der Gralsburg ist erzählt, eine Einleitung berichtet genau über sein Geschlecht — er entstammt den Grafen von Anjou — und über die Schicksale seines Vaters. Erst vom dritten Buch an beginnt die Übereinstimmung mit Crestien. So darf mit Bestimmtheit geschlossen werden, daß eine planvolle Vollendung des Crestien vorliegt, deren Hauptzweck die Verherrlichung des Stammes von Anjou war, was wohl verständlich ist zu einer Zeit, da ein Sprosse dieses Geschlechtes, Heinrich II. (1154—1189) auf Englands Königsthron saß. Diese Bearbeitung, obwohl sie große Stücke wörtlich aus Crestien entlehnte, erging sich in einer sehr unbescheidenen gehässigen Polemik gegen diesen Vorgänger und machte ihm den unter mittelalterlichen Dichtern

so beliebten Vorwurf, er habe nicht die rechten Quellen gehabt; die würden erst jetzt bekannt gemacht. Und nun folgen die abenteuerlichsten Angaben über eine Chronik von Anjou und ein Buch vom Gral, welche den Stempel der reinsten Erfindung deutlich zur Schau tragen. Man sieht sofort, Guiot behalf sich mit einer Erfindung gerade da, wo ihn Crestien im Stiche ließ; um aber seinem Werk bei dem leichtgläubigen Publikum Ansehen und Achtung zu verschaffen, namentlich gegenüber Crestien, den er aus der Gunst der Hörer verdrängen wollte, griff er zu einem Mittel, wie es die Spielleute seit lange zu gebrauchen pflegten: er behauptete, im Besitze einzig wahrer und verlässiger Quellen zu sein. Daß diese Quellen in Wirklichkeit nicht vorhanden waren, zeigt eben die völlige Abhängigkeit des Guiot von Crestiens Text, soweit dieser erhalten ist. Nicht einmal den Gral, über dessen Wesen Crestien keinerlei Aufschluß gab, wußte er zu deuten; er meinte, es sei ein heiliger Stein, wahrscheinlich weil Crestien von kostbaren Steinen berichtet, die am Gral angebracht waren. Von der Deutung des Grales, welche ihm Robert de Boron später gegeben hat, weiß Guiot noch nichts. Wie es die Art der mittelhochdeutschen Dichter ist, übernahm Wolfram den Text seiner Vorlage mitsamt der Polemik. Es kann kein Zweifel darüber herrschen, daß Wolfram den Stoff unter durchaus selbständigem und neuem Gesichtspunkte aufgefaßt hat; aus seinen eigenen Worten und Andeutungen läßt sich der Nachweis dafür beibringen. In der Persönlichkeit Wolframs, welche er ganz und gar in sein Werk zu verweben verstand, daß sein Parzival handelt und denkt über Rittertum und Gott wie er selbst, liegt die selbständige Bedeutung seiner einzigartigen Dichtung. Unsres Erachtens vermag der aufmerksame Beobachter in Wolframs Text im Vergleich mit dem Crestiens klar und bestimmt zwei von einander gänzlich verschiedene Dichternaturen zu erkennen: Guiot hat das Werk Crestiens in tendenziöser Weise überarbeitet, indem er dem Stoff einen Abschluß gab, Wolfram, der Crestiens Werk mit eigenen Augen schwerlich je überhaupt gesehen hat, vertiefte den allgemein dichterischen Gehalt seiner Vorlage und trug seine originelle selbständige Weltanschauung überall hinein; Guiot schuf mit politischer Nebenabsicht, Wolfram aus rein dichterischem Empfinden. Aus diesen inneren Gründen möchten wir uns eher für die Existenz eines Guiot entscheiden, den wir auch bei litterarhistorischer Kritik nicht

als eine bloße Fiktion Wolframs betrachten können; es erscheint uns wenig glaublich, daß zwei so verschiedenartige Charaktere, wie sie der mittelhochdeutsche Parzival im Vergleich mit Crestiens Werk zeigt, in der Person eines Dichters vereint gewesen wären. Bei einer solchen Auffassung dürfte auch schwerlich der selbständigen Größe unseres Wolfram irgendwie zu nahe getreten werden; wohl aber entlastet sie ihn von einer Behandlung des Stoffes, die bei Wolfram unverständlich, dagegen bei Guiot sehr erklärlich ist. Denn welchen Grund hätte Wolfram gehabt, die Herren von Anjou in einem Gedichte zu preisen?[1])

Von Crestiens 'conte del graal' sind ferner eine norwegische und eine kymrische oder wälsche Prosaübersetzung erhalten, die Parzevalssaga und die Geschichte von Peredur (das mit Unrecht so genannte Mabinogi). Beiden gemeinsam ist, daß sie den Text Crestiens größtenteils sehr genau, oft wörtlich wiedergeben, dagegen mit dem rätselhaften Gral gar nichts anzufangen wissen. Ein mittelenglisches Gedicht aus dem 14. Jahrhundert, Sir Percyvelle, bewegt sich etwas freier und sucht durch Kürzungen einerseits, andrerseits durch neu hinzutretende Erfindungen den Torso zu einem abgerundeten, in sich abgeschlossenen Ganzen zu gestalten. Gerade mit dem Peredur und Sir Percyvelle glaubte man, eine Stufe der Sagenentwicklung wieder gewinnen zu können, welche vor derjenigen des 'conte del graal' lag. Aus den Texten selber läßt sich aber der Nachweis führen, daß sie nur aus Crestien abgeleitet werden können und nicht die geringste Berechtigung zu den Schlüssen enthalten, die man gern aus ihnen gezogen hätte.[2])

Wir haben nun diejenigen Werke ins Auge zu fassen, deren Urheber mit bewußter Absicht eine Ergänzung und Vollendung des Gedichtes Crestiens versuchten, und denen vor allem daran

1) Vgl. Golther, Romanische Forschungen Bd. V, S. 12(ff. Nur muß an letztgenannter Stelle die beiläufig berührte Möglichkeit, die Übereinstimmungen zwischen Guiot und Crestien könnten etwa einer beiden gemeinsam vorausliegenden Quelle entstammen, fallen, da ich mich nachträglich immer mehr davon überzeugte, daß diese hypothetische Urquelle wenigstens in der bisher angenommenen Form ein Ding der Unmöglichkeit ist. Was Wolframs eigenartige Auffassung anlangt, so giebt darüber am besten Aufschluß G. Böttticher in seiner Schrift „Das hohe Lied vom Rittertum, eine Beleuchtung des Parzival nach Wolframs eigenen Andeutungen", Berlin 1886, und desselben Verfassers „Parzival von Wolfram v. Eschenbach in neuer Übertragung", Berlin 1885, in der Einleitung. — 2) Zur näheren Begründung des hier nur kurz berührten Punktes über die völlige Abhängigkeit des wälschen Peredur und englischen Sir Percyvelle von Crestiens 'conte del graal' vgl. Golther, in den Sitzungsberichten der Münchener Akad. d. Wiss. vom 7. Juni 1890.

lag, den Gral zu erklären. Ein Ungenannter nahm zunächst Crestiens Werk auf und erzählte von Gauvains Abenteuern. Ein anderer mit Namen Gaucher berichtete dann weiter von Perceval. Er führte ihn durch eine lange Reihe zusammenhangsloser und äußerst dürftig erfundener Abenteuer hindurch, welche ganz nach der Schablone der späteren französischen Artus-Romane gehalten sind. Der Held trifft auf Gegner, welche er besiegt und an den Hof des Königs schickt. Endlich gelangt Perceval zum zweitenmal auf die Gralsburg und thut die Fragen. Aber auch Gauchers Gedicht blieb unfertig, die Antwort fehlt.

Dagegen hat zu Anfang des 13. Jahrhunderts ein Dichter aus der Franchecomté, Robert de Boron, eine Deutung des Grales versucht, welche für alle späteren maßgebend ward. Der Gral war eine Schale, in welcher Christus mit seinen Jüngern das Abendmahl genommen hatte. Joseph von Arimathia sammelte darin das Blut des Erlösers, und so wurde der Gral, die heilige Schüssel, eine bedeutungsvolle Reliquie. Josephs Schwager Bron brachte den Gral nach Britannien, und aus seinem Stamme sollte der erkorene Held hervorgehen, Perceval, der zum Hüter des Grales auserlesen war. Damit war alles erklärt, was bei Crestien dunkel blieb, der Gral und die Herkunft Percevals. Die Geschichte des Grales wurde aber in einem besonderen einleitenden Gedicht, nach der Hauptperson darin „Joseph von Arimathia" benannt, behandelt. Jedenfalls im unmittelbaren Anschluß hieran wurde von Robert selber oder doch von einem Verfasser, der seinen Joseph als Einleitung betrachtete, auch die Percevalsage in der Form, die sie unter den Händen Crestiens und Gauchers angenommen hatte, neu bearbeitet. Daß diese Gralsgeschichte sich allein dem Bedürfnis verdankt, den 'conte del graal' des Crestien zu erklären, ist unschwer einzusehen. Wir haben es mit einem reinen Phantasiegebilde zu thun, das aber ganz dem Geiste jener Zeit entspricht. Es wird eine Art von Legende geschaffen vermittelst freier Benutzung bereits vorhandenen Stoffes. Auf Grund einer Stelle des Matthäus-Evangeliums (26, 23), zweier im Mittelalter weit verbreiteter apokrypher Schriften, des Nikodemus-Evangeliums und der Vindicta Salvatoris, ferner infolge einer Vermischung der Personen des Joseph von Arimathia und des jüdischen Geschichtschreibers Josephus (37 bis etwa 93 n. Chr.), dessen Schicksale bei der Zerstörung Jerusalems Sueton erzählt, entstand

der ganze kühne Bau, im Geiste des alles mischenden und alles deutenden Mittelalters.[1]) Die verbindende Grundidee war der Gral, gedeutet als die Abendmahlsschüssel Christi.

Ob das Wort graal[2]) schon bei Crestien den Sinn von Gefäß, Schüssel hatte, ob bereits er eine heilige Blutreliquie darunter verstand, ist nicht auszumachen, wie überhaupt die etymologische Deutung des Wortes und sein Vorkommen außerhalb der Romane noch wenig aufgehellt ist. Die späteren Romane insbesondere Robert behandeln den Gral jedenfalls als Reliquie. Aber ein gewöhnliches und bekanntes altfranzösisches Wort war graal = Schüssel nicht, sonst hätten es Guiot-Wolfram und der norwegische und kymrische Übersetzer Crestiens doch verstehen müssen. Auf die Frage „Was ist der Gral?" kann unsere Antwort, wenn anders wir nicht mehr sagen wollen, als was in den Quellen steht, nur lauten: Was Crestien damit meinte, ist dunkel; aber seit Robert de Boron versteht man darunter eine Schüssel, und zwar die, aus welcher Christus das Abendmahl nahm.

Der Perceval-Roman hat unter der Boronschen Bearbeitung einen wesentlich anderen Charakter angenommen. Die ritterliche Poesie, welche Crestien über den ganzen Stoff, zumal über Percevals Jugend, ausbreitete, ist verschwunden; der Minnezauber, der Crestiens Werk durchzieht und sich so schön im Verhältnis Percevals zu seiner jungen Gattin Blanchefleur äußert, ist getilgt und mußte einer asketisch strengen Richtung Platz machen. Keine sittliche und veredelnde Macht ist die Liebe mehr, sondern nur ein Fallstrick des Versuchers, ein böser Zauber, den ein Blick aufs Kreuz am Schwertknauf des Ritters bannt. Die Suche nach dem Gral, sobald dieser zu einer Reliquie geworden ist, verwandelte den Ritterroman in einen geistlichen Abenteuerroman. Überall im großen und im kleinen macht sich die geistliche Tendenz der Weltverneinung bemerklich. Wenn wir auch im Vergleich zu Crestiens lebensvoller, oft duftig schöner Darstellungsweise den geistlichen

1) Für die Erklärung des Grales aus der Legende, die völlig ausreicht, vgl. immer noch als Bestes den Nachweis bei Birch-Hirschfeld, die Sage vom Gral, Kap. VI. [Vgl. jetzt auch die scharfsinnige Abhandlung Heinzels in den Denkschriften der Wiener Akademie Bd. 40, 3, 1891.] — 2) Zur Etymologie des Wortes vgl. Godefroy, dictionnaire de l'ancienne langue française IV (1885) S. 326; Diez, etymol. Wörterbuch der romanischen Sprachen 5. Aufl. (1887) S. 602; Körting, lateinisch-romanisches Wörterbuch 1891 S. 227 ff.

Perceval eher als einen Rückschritt bezeichnen möchten, so ist doch andrerseits nicht abzuleugnen, daß in der neuen Sagengestalt ein ernster und erhabener Hintergrund für die Handlung geschaffen wurde, daß Keime in die Dichtung getragen wurden, welche bei wirklicher Vertiefung des Gedankens sehr fruchtbar werden konnten. Nur wäre freilich hierdurch die Aufgabe gefordert gewesen, den Stoff mit der neuen Idee in Einklang zu bringen, und das ist den mittelalterlichen Dichtern nicht gelungen, so daß die geistliche Idee mit dem Stoffe, der einst wohl in ganz anderer Absicht gedacht war, oft in Widerspruch tritt und nimmer den Eindruck des Äußerlichen, Künstlichen, erst spät Hinzugekommenen verwinden kann.

In Borons Geiste entstanden weitere Werke, wo als neu eigentlich nur noch zerstörende Elemente hinzukamen, indem die ursprüngliche Percevalsage von neuen, oft sehr ungeschickten Anwüchsen überwuchert wurde. Dahin gehört der Prosaroman von 'Perceval li gallois'; der Held führt dort den Namen Perlesvax = durch die Thäler (eine Deutung des Namens Perceval, der aus dem Zeitwort percer = durchdringen, val = Thal, gebildet ist, wie Perceforest, Passelande u. a. m. Zum Namen vergl. noch Foerster in der Cliges-Ausgabe S. XXII.). Der Hang, Reliquien in die Geschichte zu verweben, ist im sichtlichen Wachstum begriffen: die blutende Lanze wird auf diejenige gedeutet, mit welcher Longinus des Gekreuzigten Seite durchstach; außerdem kommt noch Christi Leichentuch und die Dornenkrone vor und das Schwert, mit dem Johannes der Täufer enthauptet ward. Bereits bei Crestien war Gauvain als Sucher nach dem Grale neben Perceval getreten, im Perlesvax gesellt sich auch noch Lancelot als dritter hinzu. Auf Grund aller bisher aufgezählten französischen Bearbeitungen wurde ebenfalls noch im Anfange des 13. Jahrhunderts der Prosaroman 'la queste du graal' geschrieben. Das Wesentliche dieses Romans, in dem nur noch in schwachen Umrissen die Grundzüge des Crestien-Gedichtes stellenweise durchschimmern, besteht darin, daß Perceval aus seinen alten Rechten als erkorener Sucher des Grales von Galahad, Lancelots Sohne, verdrängt wird, dessen Geschlecht durch einen vom Verfasser tendenziös erfundenen Stammbaum bis auf Zeitgenossen und Freunde Josephs von Arimathia hinaufgeführt wurde, damit er an Adel nicht hinter Perceval, dessen Ahnenreihe unterdrückt wird, zurück-

stehe. Der Umfang des Werkes ist riesig; unermüdlich begleitet der Romanschreiber die verschiedenen Gralsucher durch unzählige planlos aneinander gereihte Abenteuer; der wahre dichterische Gehalt hat im gleichen Maße abgenommen, wie der Umfang anschwoll. Wegen der Stellung des Galahad wurde dieser Roman auch geradewegs als Fortsetzung des Lancelot-Romanes angesehen und schließt sich in der handschriftlichen Überlieferung häufig unmittelbar an denselben an. Noch schlimmer als diese queste ist die 'Histoire du Saint Greal', worin auf Grund von Borons „Joseph" und der vielen Andeutungen der 'queste', reichlich versetzt mit gelehrten theologischen und naturwissenschaftlichen Erörterungen, eine endlos lange und langweilige Vorgeschichte des Grales zusammengebraut wurde.

Mehr noch im älteren Stile Gauchers sind zwei poetische Fortsetzungen Crestiens von Menessier und Gerbert (um 1220), welche Perceval durch eine Reihe geistlos erfundener Abenteuer hindurch zur Gralsburg führen. In dem, was sie von der Vorgeschichte des Grales wissen, zeigen sie sich von den leeren Fabeleien der 'queste' beeinflußt.

Wenn wir der Graldichtung Borons einen ernsteren Charakter nicht abstreiten können und eigentlich nur zu bedauern haben, daß ein an und für sich fruchtbarer Gedanke nicht innerlicher und tiefer in den Stoff verwoben wurde, so muß das Urteil über die spätere Graldichtung, obschon sie auf der von Robert de Boron vorgezeichneten Bahn weiterschritt, entschieden ungünstiger lauten, denn hier tauchen keine neuen Gedanken mehr auf, vielmehr ist nur fortschreitende Verflachung festzustellen, welche großenteils eben durch das Anwachsen des Stoffes bedingt ist.

Das ist in kurzen Zügen die Geschichte der Perceval- und Graldichtung, bei welcher wir nicht Anstand nehmen, ihren Ursprung ganz und gar an den Namen des Mannes zu knüpfen, dem sie ihr gesamtes litterarisches Leben wenigstens nach Ausweis der Quellen verdankt.

Wohl beruft sich Crestien ausdrücklich auf ein Buch, enthaltend die Geschichte vom Gral, le conte del graal, das er bearbeitete. Wenn wir aber berücksichtigen, wie er es mit seinen Quellenberufungen sonst, z. B. beim Cliges, meint, dann darf man wohl annehmen, daß diese Quelle von einer Beschaffenheit war, daß ein anderer sie schwerlich zu benützen, ja überhaupt nur

aufzufinden vermocht hätte. Von seinen Nachfolgern hat sie jedenfalls kein einziger eingesehen. Aus dem Stande der Litteratur ist nur die eine Entscheidung möglich, Crestien ist der Schöpfer der Sage von Perceval und vom Gral, denn von ihm ist alles andere abhängig.

Crestiens Lancelot-Gedicht führt den Titel 'le conte de la charette', die Karrengeschichte. Lancelot war einmal gezwungen, auf einem Karren Platz zu nehmen, was ihm als ein großer Schimpf nachgetragen wurde. Crestien ließ das Gedicht, von dem er angiebt, er habe matière und sens, Stoff und Sinn, von der Gräfin Marie de Champagne erhalten, und nichts hinzugethan außer sa painne et s'antancion, d. h. seine Mühe und sein Verstehen, unvollendet liegen; es wurde fortgesetzt und beschlossen durch einen ihm befreundeten 'clerc' Godefroi de Lagni.

In Crestiens Werk samt der Fortsetzung des Godefroi de Lagni ist der Hauptinhalt folgender: Meleaguant hat die Königin Guenièvre in sein Reich entführt, wo viele Unterthanen des Artus als Gefangene schmachten. Sie sollen alle frei werden, wenn ein kühner Mann auf der Schwertbrücke oder auf der Brücke unter dem Wasser in das Reich eindringt. Gauvain und Lancelot machen sich zur Befreiung auf: Gauvain über die Brücke unter dem Wasser, Lancelot über die Schwertbrücke. Lancelot liefert dem Meleaguant einen Kampf, der unentschieden bleibt und am Artushofe vollends ausgefochten werden soll, aber doch bereits insoweit erfolgreich war, als Guenièvre und die anderen ihre Freiheit erhalten. Nach mehreren Episoden, welche dazu dienen, das Liebesverhältnis zwischen Lancelot und der Königin zu schildern, sucht Lancelot nach Gauvain, wird aber durch eine List des Meleaguant für lange eingeschlossen; endlich wird er durch dessen Schwester, der er einst einen Dienst erwiesen hatte, wieder befreit, kommt an Artus' Hof, kämpft mit Meleaguant und tötet ihn diesmal wegen seiner Treulosigkeit.

Um diese Haupthandlung gruppieren sich viele Episoden und allerlei Anspielungen, die recht ungeschickt und störend sind. Sie verlaufen meistens im Sande, man hört nichts davon, wie sie endigen, und zum Schicksal des Helden haben sie keine vernünftige Beziehung. In Bezug auf das Stoffliche ist der Lancelot das am wenigsten gelungene Werk Crestiens.

Über den Ursprung des Lancelot ist nichts zu ermitteln. Man muß sich an die Versicherung Crestiens halten, daß er einer Tradition folgt. Die Komposition ist sehr mangelhaft. Als Crestiens Eigentum darf man vielleicht das Liebesverhältnis zwischen der Königin Guenièvre und Lancelot betrachten. Es ist eine der raffiniertesten Schilderungen vom ritterlich-höfischen Frauendienst, von jener romantischen Anbetung und Huldigung, die einer verheirateten Frau gilt. Das Muster dafür war Tristan und Ysolt.

Im Lancelot lassen sich vielleicht einige Anklänge an altkeltische Mythen[1]), so die Entführung der Königin in ein Reich, das nur auf einer wunderbaren Brücke zugänglich ist, und sonst allerlei Zauberspuk mit Recht hervorheben. Aber daneben ist auch außer der Liebe zwischen Guenièvre und Lancelot, die man als eine Zudichtung Crestiens betrachtet, sehr viel Französisches. Gerade die sonst ungeschickte, wenig ausgefeilte Komposition des Stoffes legt den Schluß nahe, daß Crestien, wie er es ja auch ausspricht, hier einer Vorlage, wohl einer aufgezeichneten Prosaerzählung aus dem Kreise der conteurs bretons, genau folgte. Er mußte, vielleicht auf Wunsch der Gräfin Marie, seiner sonstigen Gepflogenheit entgegen die eigene phantasiereiche Schöpferkraft in engen Schranken halten, und ließ vielleicht aus eben diesem Grunde eine ihm wenig zusagende Arbeit unvollendet liegen.

Der Name Lancelot[2]) ist germanisch, vom fränkischen Lancelin abzuleiten. Statt -in trat unter den Bretonen das Suffix -oc (französisch dann -ot, wie im Tristan Melot für Meloc, beides gesprochen Melo) ein, wie Catin: Catoc, Conin: Conoc und andere Namen mehr. Hier wie häufig sonst sind die conteurs bretons Vermittler von germanisch-fränkischen, keineswegs bloß von rein bretonischen Elementen an die französischen Romandichter.

Außer dem des Chrestien gab es auch noch einen andern Lancelot. Ein verlorenes französisches Gedicht, das sich nur in Ulrichs von Zatzikoven Verdeutschung erhielt, erzählte die Geschichte von Lancelet. Er war im Feenreich erzogen worden, nachdem sein todwunder Vater auf der Flucht verschieden war. Im Alter von 15 Jahren zieht er in die Menschenwelt aus, um sich in Ritterschaft hervorzuthun. Den des Waffenhandwerks Unerfahrenen belehrt ein ihm begegnender Ritter und bald findet er Gelegenheit,

1) So meint wenigstens G. Paris, Romania 12, 508 ff. — 2) Vgl. Zimmer, Zeitschrift f. franz. Spr. u. Litt. XIII, 43 ff.

das Gelernte zu verwerten. Er besteht dreimal ein ähnliches Abenteuer; dreimal gewinnt er eine Freundin, nachdem er ihren Vater oder Oheim im Kampfe getötet. Jedesmal verzeiht ihm die Dame, die ihn beim ersten Anblick schon geliebt, seine That und bietet ihm Herz und Hand samt ihrem reichen Erbe an. Die beiden ersten Frauengestalten verschwinden bald wieder aus der Geschichte. Die dritte, Iblis, die Tochter des Iweret, verbindet sich dauernd mit Lancelet. Nach dem Kampfe mit Iweret erfährt er seine wahre Herkunft; seine Mutter war eine Schwester des Artus. An Artus' Hofe werden Lancelet und Iblis mit Ehren aufgenommen. Lancelet wird zu neuen Thaten gerufen. Er besiegt hundert Ritter, welche die Königin Pluris beschützen, und soll nun eigentlich auch sie heiraten, aber entgeht ihren Ansprüchen. Am Hofe des Artus war Ginover vom König Falerin entführt worden. Mit großer Anstrengung gelang es Lancelet, sie wieder zurückzuholen. Endlich besteht er noch ein Abenteuer in einem Walde, wo eine Schlange haust. Es ist eine verwunschene Prinzessin, welche in dieser Mißgestalt auf ihre Erlösung harrt. Ein Ritter muß ohne Grauen das Untier auf den Mund küssen, um ihm die menschliche Gestalt zurückzugeben. Er begiebt sich zuletzt in sein väterliches Reich, wo er mit Iblis in Frieden sein Leben vollends zubringt. Lancelet und Iblis sterben am selben Tage.

Das Gedicht setzt sich aus einer Reihe von Episoden zusammen, die auch sonst in den romans bretons wiederkehren, und hier nur auf Lancelet übertragen sind. Motive aus Crestiens Werken sind mehrmals erkennbar. Es kann darum keinem Zweifel unterliegen, daß diese Lanceletbearbeitung in der überlieferten Form jünger ist als Crestien, doch schöpfte sie vielleicht auch aus derselben Quelle wie Crestien.

Der Prosaroman von Lancelot, im Anfang des 13. Jahrhunderts verfaßt, folgt in der Episode, welche von der Entführung der Königin handelt, dem Gedicht des Crestien. Im übrigen berührt er sich mit dem deutschen Lanzelet, resp. seiner altfranzösischen Vorlage häufig, so daß die Voraussetzung einer gemeinsamen Quelle für beide sehr glaubhaft ist.

Ein sonst unbekannter Dichter, Renaud de Beaujeu, schuf zwischen 1190—1200 ein kleines hübsches Gedicht von Guinglain, dem Sohne des Gauvain, der, ohne seinen Vater zu kennen und ohne von ihm erkannt zu werden, an Artus' Hof kommt, dort

durch Tapferkeit sich hervorthut und mit Gauvain einen Freundschaftsbund schließt. Zum guten Ende erhält er natürlich eine schöne Frau. Renaud hat den Stoff offenbar erfunden, indem er zum Teil aus Crestiens Werken Anleihen machte, anderenteils zwei an sich ältere Erzählungen zusammenfügte, ein Feenmärchen von der Fee 'as blanches mains' auf der goldenen Insel und das Märchen von der in eine Schlange verwandelten Prinzessin, die durch einen Kuß wieder erlöst werden muß. Darin, im 'fier baisier' besteht eben die Aufgabe, zu der Guinglain berufen ist. Das Feenmärchen ist weniger geschickt verwendet; denn Guinglain heiratet die Esmerée, die Schlangenprinzessin, und so geht Blanchemain, die Fee, die der Held viel inniger liebt, leer aus; er verläßt sie zweimal und zeigt seinen Charakter dadurch keineswegs von der besten Seite.[1])

Abseits von den eigentlichen Artusgedichten, nur ganz äußerlich an sie geknüpft, indem in einigen Darstellungen auch König Artus gelegentlich als Nebenperson auftritt, steht die Sage von Tristan und Ysolt. Auch sie kam unter Bretonen auf, und nicht früher, als 1067, als die Bretonen mit den Normannen nach England zogen. Ein gewisser historischer Hintergrund[2]) schimmert noch durch die französischen Dichtungen hindurch Drestan, im Bretonischen auch Trestan, ist ein alter piktischer Königsname; Gurmun, Ysolt, Morolt, die Iren, tragen germanische Namen, die deutlich auf die alte Wikingerzeit hinweisen, wo in Dublin ein von Dänen begründetes Reich emporblühte. Marc ist ein König von Cornwall, Rival und Howel sind bretonische Häuptlinge. Schon die geschichtlichen Elemente, die den Grundstock der Sage ausmachen, sind von verschiedenen Seiten her geholt. Im 12. Jahrhundert wußten jene bretonisch-französischen Conteurs etwa folgendes zu erzählen: Rival trug ein Lehen von einem Bretonenherzog Namens Morgan. Nachdem das Verhältnis zu seinem Lehnsherrn geordnet war, zog er an den Hof des Königs Marc von Cornwall. Weil sein bretonischer Lehnsherr den Vertrag gebrochen, wurde er heim gerufen und nahm die Schwester des Königs Marc als Frau mit sich. Er fiel im Kampf, seine Frau gab sterbend einem Knaben das Leben, welcher den Namen Drestan, Trestan, erhielt. Von norwegischen Seeräubern entführt,

1) Über Guinglain vgl. Histoire littéraire XXX, 171—199; Bethge, Wirnt von Grafenberg, 1881. — 2) Vgl. Zimmer, Zeitschrift f. franz. Sprache u. Litt. XIII, 58 ff., 94 ff.

gelangte dieser nach Cornwall zu Marc, seinem Oheim, der später seine Herkunft erkannte und ihn zu seinem Erben einsetzte. Trestan rächte seinen Vater an Morgan. Er besiegte Morolt, den Gesandten des Wikingerkönigs Gurmun, der von Cornwall Schatzung holen sollte. Er warb für Marc um Ysolt, Gurmuns Tochter, um ein friedliches Bündnis zwischen Irland und Cornwall herzustellen. Endlich vermählte er sich mit der Tochter des Howel, eines bretonischen Herzogs. Das sind die Grundzüge einer Sagengeschichte, welche die bretonischen Erzähler aus verschiedenartigen Bestandteilen, die von verschiedenen Völkern und Zeitverhältnissen her genommen sind, zusammensetzten.

Aber das Hauptgewicht in der Tristansage entfällt auf die Liebesgeschichte, die aus einzelnen Bestandteilen, welche mit dem keltischen Altertum nichts zu schaffen haben, zusammengefügt ist, die wir wohl mit mehr Recht als eine Schöpfung des französischen Geistes bezeichnen dürfen, wenn es freilich auch wohl immer zweifelhaft bleiben wird, wieviel bei der Sagenbildung den conteurs bretons, wie viel andererseits den auf dieser Überlieferung fußenden französischen Dichtern zuzuschreiben ist. Aber schon die conteurs bretons mit ihren Prosageschichten fallen eigentlich mehr der französischen, als der bretonischen Litteratur zu.

Dem französischen Dichter gehört auch die schöne Deutung des Namens Trestan zu Tristan und Tristran (triste, tristre) an, und so fand er schon im Namen des Helden die düstre Ahnung seines traurigen Geschickes, das aus Weh und Wonnen von Anfang bis zum schmerzlich ergreifenden Ende sich fügte.

Zu Grunde liegt ein weitverbreitetes Märchen von der Jungfrau mit den goldenen Haaren.[1]) Eine Schwalbe trug einst ein wunderherrliches Frauenhaar weithin über Meer und Land. Vor einem König fiel es nieder. Entzückt hob der es auf und schwur, nur die zum Weib zu nehmen, der dieses Goldhaar gehöre. Ein junger Held macht sich auf, um die Schöne zu suchen. Er findet sie nach vielen Abenteuern und sie folgt seiner Werbung. Am Ende aber wird sie sein Weib und der alte König geht leer aus. Es bedurfte nur eines bedeutenden dichterischen Genius, um diesen einfachen Grundstoff zu einem reichen, psychologisch vertieften Gemälde zu verarbeiten. Wir finden noch weitere Märchen und

1) Vgl. Golther, die Sage von Tristan und Isolde, 1887, und Beilage zur Allgem. Zeitung vom 13. Januar 1890, Nr. 13.

Novellen, so die Geschichte vom listig betrogenen Gottesurteil. Eine Frau ist des Ehebruchs angeklagt. Sie erbietet sich zum Reinigungseide. Auf dem Wege zum Gericht wird sie von ihrem als Narr oder Pilger verkleideten Geliebten umarmt und schwört dann getrost, sie sei nie von einem andern Manne, als von ihrem rechtmäßigen Gatten und diesem Narren, wie eben alle Anwesenden mit eigenen Augen gesehen, berührt worden. Ein Novellentypus ist Tristans Drachenkampf. Ein tapferer Held hat einen Drachen erschlagen und dadurch Anspruch auf den Besitz der Königstochter erworben. Da tritt einer der Diener des Königs auf, ein feiger Mann, der schon lange nach der Prinzessin getrachtet, aber den Kampf nicht gewagt hatte, und behauptet, er habe die That vollbracht. Mit irgend einem Wahrzeichen, der ausgeschnittenen Zunge des Untiers, weist sich der wahre Held aus und überführt seinen Nebenbuhler der Lüge. An Brangäne knüpft sich eine ebenfalls weit verbreitete, namentlich in der fränkisch-französischen Sage (vergl. Genovefa, Berte au grand pied) bekannte Erzählung. Auf Befehl führen zwei gedungene Knechte eine unschuldige Frau in den Wald, um sie zu morden; aber gerührt von ihrem reinen Wesen vermögen sie den Blutbefehl nicht zu vollziehen. Sie schenken der Frau Leben und Freiheit und kehren heim mit den Augen eines Tieres, die sie zum Zeichen des vollbrachten Auftrages als die Augen der angeblich Ermordeten vorweisen. Nachdem das Liebesverhältnis zwischen Tristan und Ysolt entdeckt ist und Tristan vom Hofe weichen mußte, kehrte er unerkannt in allerlei Verkleidungen mehrmals zurück. In diesen Verkleidungen zeigt sich ein äußerst beliebtes Motiv der mittelalterlichen Spielleute, das sie immer wieder in neuen Variationen anwenden.

Die Geschichte des Liebespaares ist durch einen schönen Zug verklärt worden. Es war ein weitverbreiteter Glaube, der in zahllosen Volksliedern aller Nationen sich vorfindet, daß aus den Gräbern Schuldloser, im Leben Verkannter und von der Welt Verurteilter Blumen, Rosen oder Lilien aufblühten zum Wahrzeichen ihrer Reinheit. Nach ältestem Glauben war die Blume Abbild der Seele, die nunmehr der irdischen Welt entrückt in dieser Gestalt sich darstellte als das unverschleierte, tiefinnerste Wesen, das erst nach dem Tode zum Vorschein kam. Dieser Sagenzug, der Blumenschluß, hat sich auch an Tristan und Ysolt geknüpft, und es ist gewiß ein sehr schöner und poetischer Gedanke,

der gleichsam als ein Zeichen des durch wahnvolle Schuld verirrten, durch den Tod aber gereinigten und völlig entsühnten Lebens diese Blüte aufs Grab der Liebenden gelegt.

Aus antiker Sage, aus der Theseusgeschichte, stammt der Zug vom schwarzen oder weißen Segel am Schiff, das Kommen oder Ausbleiben des sehnlich Erwarteten verkündigt. Die Sage von Tristan, dem Gemahl der weißhändigen Ysolt, der von vergifteter Waffe wund, nur von seiner ersten Geliebten, der blonden Ysolt, geheilt werden kann, ist einer antiken nachgebildet, wie Paris, als Gemahl der Helena, vom vergifteten Pfeil des Philoktet getroffen, nach seiner ersten Geliebten, der Oinone um Heilung sendet. Hier wie dort stirbt der Held, da ihm ein abschlägiger Bescheid wird. Ysolt und Oinone folgen ihm im Tode.

Man sieht aus diesen Beispielen, der Inhalt des Tristan hat größtenteils mit dem keltischen Altertum nur wenig zu thun. Er setzt sich aus Episoden zusammen, die als solche, d. h. für sich allein genommen und ohne mit den Namen Tristan und Ysolt ursprünglich verknüpft zu sein, kleine Novellen und Märchen von sehr verschiedenartiger Herkunft repräsentieren.

Die Entstehung des Tristanromans in dieser poetischen Form fällt in die Mitte des 12. Jahrhunderts. Wer sein Schöpfer war, ist nicht mehr festzustellen.[1])

Daß auch diese That an Crestiens Name geknüpft ist, der ja 1160 allerdings einen Tristan gedichtet, scheint nicht glaublich. Mehrere Namen von Dichtern sind überliefert, so Berol, Breri, li Kievres; nur vom Werk des ersten sind Bruchstücke vorhanden. Der Stoff erfreute sich offenbar einer lebhaften Bearbeitung. Die erhaltenen Texte, die wir vollständig leider nur aus fremden Bearbeitungen kennen, teilen sich in zwei Gruppen, die sich dadurch unterscheiden, daß in der einen einige Episoden stehen, die in der andern fehlen; außerdem sind die beiden gemeinsamen Stücke oft im einzelnen abweichend erzählt. In der ersten Gruppe waltet die Freude am Stofflichen vor, zu einer vergeistigten, psychologisch vertieften Darstellung ist es noch nicht

1) Sollte es li Kievres gewesen sein, den ein Mirakel des 13. Jahrhunderts unter den Klassikern des 12. Jahrhunderts aufzählt?

'et li Kievres qui rimer valt
l'amour de Tristran et d'Isalt'

bei Foerster, Erec S. XIII.

gekommen. In Ton und Gedanken wird man oft an die roheren Erzeugnisse der Spielmannsdichtung erinnert. Offenbar aber liegt hier auch die ältere, dem Original näher liegende Version vor. Ihr gehört Berol an. Es verdient, hervorgehoben zu werden, daß Berol kein Anglonormanne, sondern ein Kontinentalfranzose, ein Normanne ist. Zur selben Gruppe stellt sich ein verlorenes Gedicht, welches in den zwischen 1215 und 1230 verfaßten Prosaroman[1]) von Tristan hineinverarbeitet wurde.

Was die Tristangedichte der ersten Gruppe an edler Feinheit vermissen lassen, wird reichlich aufgewogen durch das herrliche Werk des trouvère Thomas[2]), eines Anglonormannen. Hier findet die Entwicklung der Tristandichtung einen krönenden Abschluß. Thomas verlieh der Geschichte von Tristan und Ysolt diejenige Gestalt, in der ihr unsterbliche Jugendkraft beschieden ward. Er ist ein Meister der Darstellung. Seine eigentliche große Bedeutung für die Tristansage erblicken wir darin, daß er der Handlung Abrundung gab, den Grundgedanken, die tragische im Leben der Schuld verfallene, aber im Tode entsühnte Liebe in den Mittelpunkt des Ganzen stellte, weit mehr, als es bei seinen Vorgängern der Fall gewesen war. Nicht mehr wie zuvor verwirrt den Leser die Vielheit der Abenteuer, die sich in buntem Wechsel jagen und die Aufmerksamkeit eher zerstreuen und von der Hauptsache ablenken. Er verlegt das Drama in die Seelen der Handelnden, und das Hauptgewicht fällt daher bei ihm auf die psychologische Schilderung des Liebeslebens. Wunderbar schön steht im Eingang seiner Tristandichtung die wehvolle Geschichte der Eltern Tristans, des Rivalin und der Blanchefleur. Im Erblühen des Lenzes keimt ihre Liebe hoffnungsvoll und glückverheißend empor, und wird jählings durch Not und Tod gebrochen. Rivalin fällt im Kampfe, Blanchefleur stirbt ihm nach, und in der Welt bleibt das Kind Tristan zurück, um ans Leben dieselbe Frage nach dem dauernden ungetrübten Glück der Liebe zu stellen, das jenen verneint worden war. So hob Thomas auch gleich bei Tristans Geburt mit besonderem Nachdruck hervor, wie sein Name (Tristan zu triste) schon all die Bitterkeit vorausdeute, die

1) Löseth, le roman de Tristan, analyse critique 1890. — 2) Über Thomas vgl. F. Novatis vortreffliche Arbeit: Un nuovo et un vecchio frammento del Tristran di Tommaso in den Studj di filologia romanza p. d. E. Monaci II, 1887, namentlich Abschnitt III, IV, V; dazu Litteraturblatt für germ. u. rom. Phil. 1889, S. 263 ff.

seinem Leben zugemessen war. Im ernsten Rahmen stehen so die farbenreichen Bilder vom Liebesglück des Paares; der Gesamteindruck ist ein durchaus edler und erhabener. Der tragische Ernst, die pessimistisch-idealistische Anschauung vom Schicksal des Helden adelt das Werk des Thomas und hebt in dieser Gestalt die Tristansage weit über die gedankenlosen Vorwürfe der Unmoral und Sinnlichkeit hinaus.

Keine nähere Kunde von dem großen Dichter ist zu uns gedrungen, ja was noch schlimmer ist, nicht einmal sein Gedicht ist unversehrt erhalten, nur in Stücken, doch immerhin genug, um seine Meisterschaft erkennen zu lassen. Eine glückliche Fügung hat wenigstens eine ausführliche und vollständige Darstellung des Inhalts auf uns gebracht in Gestalt einer altnorwegischen getreuen Prosaübersetzung, welche im Jahre 1226 auf Befehl des Königs Hákon Hákonarson angefertigt wurde. Selbst durch die schlichten Worte der Übertragung klingt noch deutlich der bezaubernde Klang der Verse des Thomas hindurch.

Im 12. Jahrhundert hat die französische Dichtung außerordentliche Wandlungen durchgemacht und sich zu großer Vielseitigkeit emporgeschwungen:[1]) die Blütezeit der nationalen Karlsepen war um 1150 vorbei; die vornehme Gesellschaft war dieser Stoffe überdrüssig geworden, sie fielen der Pflege des Spielmannes anheim; das Publikum, das ihnen noch Gefallen abgewann, war das niedere Volk. Neue Stoffe sind in die Litteratur eingedrungen, Alexander, Aeneas, Troja. Nicht sowohl ihres Inhaltes halber als namentlich wegen ihrer Form errangen auch die Prosageschichten der conteurs bretons rasch die Gunst eines nach Neuigkeiten begierigen Hörerkreises, und boten so einen dankbaren Stoff dar, welcher nur seines Meisters harrte, um zu gewaltiger Wirkung zu gelangen. Noch im Stile der alten Volksepen, der chansons de geste, wird Alexander besungen; mit neuer Technik von Aeneas und Troja gedichtet. In derselben Form kommen byzantinische, griechische, orientalische Geschichten zur Behandlung; dann der Tristan, wo sich bereits eine neue Welt eröffnet, in dem die Erzählung unter Kelten verlegt wird. Da zog Crestien den Artus hervor, und eröffnete damit eine neue litterarische Bewegung. Im Erec und Yvain ist es der reine Artusroman, im Perceval

1) Vgl. Foerster, Erec S. LIV

ist er abermals weitergeführt durch die Beimischung des Grales. Ihren Gipfelpunkt erreichte diese Richtung in Crestien. Der Rahmen, in den er die Geschichte eingestellt, ward typisch, gleichwie das, was er erzählt, oft wiederholt und ausgeplündert ward. Doch verflachte der Artusroman auch schnell, und wo die reichen individuellen Mittel eines dichterischen Genius, wie es Crestien war, dessen Werke noch überdies der Reiz der Neuheit erhöht, fehlten, da trat schale Eintönigkeit nur zu schnell hervor. Dem Volksepos eignet ein unveränderlicher Kern, der ihm selbst in den spätesten schlechtesten Bearbeitungen noch Wert verleiht, aber der Ritterroman erhält seinen Wert nur durch die individuellen Vorzüge seines Schöpfers. Ohne diese fällt er in sich selber zusammen, überlebt sich und wird vergessen. Kein inneres Band knüpft ihn ans Herz eines Volkes an.

Lais, romans d'aventure, fabliaux.

Bei den Kelten war der Träger der epischen Sage, wie wir gesehen, nicht etwa ein Sänger, sondern ein Erzähler, ein Fabulator. Von diesem zu scheiden sind die Barden, in deren Pflege die Musik und die lyrische Dichtung liegt. Beide, Sagenerzähler und Barden hielten sich an den Fürstenhöfen auf, beide machten auch aus ihrer Kunst ein Gewerbe und zogen auf Wanderschaft. Unter Begleitung der Harfe, der crotta, trugen die Barden ihre Gedichte singend vor. Der Charakter der Bardenlieder ist lyrisch, Fürstenlob, Elegie, Schlachtgesänge, Hymnen, Trinklieder, Spottlieder, auch Lieder auf besondere Ereignisse kommen vor. Natürlich wurden auch Begebenheiten in den Bardenliedern erzählend vorgeführt, doch so, daß nicht eine breit ausgeführte epische Darstellung der Zweck ist, vielmehr die lyrische Behandlung immer gewahrt bleibt. Denn den epischen Gesang haben die Kelten überhaupt nicht entwickelt, sie kannten nur die epische Prosasage und die Bardenlyrik.

Diese lyrischen Erzeugnisse der Kelten haben auf die französische Litteratur ebenfalls eingewirkt. Die lais bretons, lais de Bretagne sind ihre französischen, freien Gegenstücke. Wie schon die Bezeichnung erweist, ging auch hier der Einfluß von der Bretagne aus; dazu kommt noch, daß die Handlung in einigen dieser Stücke in Bretagne la menur spielt, und daß spezifisch breto-

nische, im Kymrischen gar nicht vorhandene Wörter und Namen in den französischen Texten begegnen. Die französischen lais behandeln meistens eine Liebesgeschichte und zwar in mehr lyrischer, nicht episch ausmalender Weise. Eine Anzahl davon, besonders diejenigen der Marie de France[1]), einer in England zur Zeit Heinrichs II. lebenden Dichterin, welche bretonische Stoffe behandeln, sind deutliche Gegenstücke zu bretonischen Bardenliedern. Übrigens decken sich die französischen lais keineswegs formell genau mit den vorauszusetzenden bretonischen Vorbildern. Im Gebiet der altfranzösischen Litteratur ist unter lais zu verstehen eine kurze Erzählung, abgefaßt in achtsilbigen gereimten Verspaaren. Wahrscheinlich hat Marie de France diese Gattung in die altfranzösische Litteratur eingeführt. Als lais bretons wurden die französischen fürs Hersagen und Lesen bestimmten Stücke vermutlich deshalb bezeichnet, weil sie ursprünglich den Inhalt der bretonischen, zu einschmeichelnden Weisen auf der Harfe gesungenen Lieder den französischen und normannischen Hörern vermittelten. Später aber nimmt der Begriff lais eine erweiterte Bedeutung an: man versteht darunter die kurze Erzählung in achtsilbigen gereimten Verspaaren jedweden Inhalts, also eigentlich kleine Romane, Novellen in Versen, keineswegs nur die französischen Gegenstücke zu bretonischen Bardenliedern. So hat z. B. Marie de France sehr hübsch eine Episode des französischen Tristanromanes in Laisform behandelt.

Unter roman d'aventure, Abenteuerroman, versteht man die Romane, welche nicht geschichtliche, nationalfranzösische oder antike Stoffe behandeln. Dagegen fallen eigentlich unter denselben Begriff die byzantinischen und bretonischen Romane. Denn allen diesen ist das gemeinsam, daß der Dichter mit seinem Stoffe frei nach Belieben schaltet und keineswegs durch eine Vorlage, der er Schritt für Schritt folgen muß, gehemmt wird. Die Freiheit seines Schaffens ist so wenig beengt, als die des modernen Romanschreibers. Er wird zum Erfinder und Schöpfer des Inhalts und holt sich seinen Stoff, woher es ihm paßt. Ein prinzipieller Unterschied in der Anlage und Thätigkeit von seiten des Dichters ist namentlich zwischen den romans bretons und romans

1) Herausgegeben von Warnke 1885, ins Deutsche übertragen von W. Hertz 1862. Eine Auswahl anderer lais in trefflicher Verdeutschung giebt das prächtige „Spielmannsbuch" von W. Hertz 1885.

d'aventure nicht vorhanden, nur ist bei den letzteren die äußere Anknüpfung an Artus und bretonisches Wesen nicht erforderlich.

Zum Teil aber beruhen auch diese Romane auf irgend einer kleinen Erzählung, welche den lais oder der Novellistik entnommen ist. Am Ende des 13. Jahrhunderts wurde von Jakemon Sakesep die Geschichte des Castellan von Coucy behandelt. Dieselbe ist darum zu erwähnen, weil ihr eine vielverbreitete Erzählung zu Grunde liegt, die sogenannte „Herzmäre" d. h. jene Sage, wonach vom eifersüchtigen Gemahl seiner Gattin das Herz ihres Geliebten vorgesetzt wird; sie will nach einer so edlen Speise keine Nahrung mehr genießen und stirbt ihm nach. Auch bretonische Lais von Guiron, Ignaure, Graelent enthielten diesen Stoff, der hier zum Roman ausgesponnen wurde. In der Provence ist er an den Namen des Trobador Guillem de Cabestanh geknüpft. Der Roman von Blancandin, dem Sohne des Friesenkönigs, der die Orgueilleuse d'Amour heiratet, scheint auf reiner Erfindung zu beruhen. Von Mélusine giebt es prosaische und poetische Bearbeitungen, die dem 14. Jahrhundert angehören; sie knüpften sich wahrscheinlich an eine in Lusignan (in Poitou im südlichen Frankreich) lokalisierte Feensage. Jehan d'Arras schrieb diese Feensage zwischen 1387 und 1394 in französischer Prosa nieder; kurz darauf entstand eine Bearbeitung in Versen von dem trouvere Couldrette.

Im 13. Jahrhundert erscheint ein Roman in Versen, welcher die später in prosaischen Volksbüchern verbreitete Geschichte von Robert dem Teufel[1]) behandelt. Der Ursprung der Sage ist nicht viel älter als die ersten Denkmäler, welche davon zeugen. Sie gründet sich weder auf die Geschichte noch auf die Legende, auf keinerlei ältere Tradition; vielmehr sind verschiedene Märchenzüge benützt bei der Erfindung eines in der Normandie lokalisierten Romanstoffes, welcher die das ganze Mittelalter lebhaft bewegende Sünderfrage zum Grundgedanken sich wählte, ob Reue und Buße Erlösung und Gnade bewirken könne. Es ist das Motiv vom Kinde des Teufels, welches auch im Merlin wiederkehrt. Zu den erfundenen Romanen gehört auch die erst später auftauchende Geschichte von Pontus und Sidoine. Pontus, ein tapferer Held, liebt die Königstochter Sidoine und wird von ihr wiedergeliebt. Aber ein neidischer Ritter verleumdet ihn, daß er

1) Die Robertsage hat sehr ausführlich besprochen Breul in seiner Ausgabe des auf derselben Sage beruhenden mittelenglischen Gedichtes „Sir Gowther" 1886.

in die Ferne ziehen muß, wo er große Heldenthaten vollbringt. Er kehrt gerade rechtzeitig wieder heim, um die Sidoine vor der Ehe mit dem verhaßten, verräterischen Ritter zu bewahren, den er tötet, und darauf nun selber die Braut heimführt.

Im 12. und 13. Jahrhundert nimmt die Litteratur der contes und fabliaux überhand. Schwankhafte Novellen waren von je her im Umlauf und die Geschichtchen pflanzten sich um so häufiger und zahlreicher von Mund zu Mund, je lebhafter der Verkehr sich entwickelte. Schon im 10. und 11. Jahrhundert war die lateinische poetische Schwanklitteratur in Blüte. Im 12. Jahrhundert kam beträchtlicher Zuwachs aus morgenländischen Quellen. Ins Abendland drangen diese Geschichten teils durch Vermittelung von Byzanz, teils durch die Araber in Spanien und während der Kreuzzüge auch in Syrien; die Mongolen trugen möglicherweise auch das Ihre dazu bei. Zuweilen gelangten die Fabeln durch litterarische Vermittlung zu den abendländischen Völkern, durch lateinisch geschriebene Novellensammlungen, wie z. B. des Petrus Alphonsus disciplina clericalis aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts. Es sind zum Teil buddhistische Legenden mit moralisierender Tendenz, die mit Leichtigkeit christlichen Anschauungen angepaßt werden konnten, meistens aber dienen sie nur zur Unterhaltung. Mit Vorliebe werden Liebesabenteuer recht schlüpfriger Art erzählt; die Geschichten sind von kulturhistorischem Wert, da sie einen Einblick ins tägliche Leben der Ritter und Geistlichen und Bürger eröffnen und häufig Zustände beschreiben, die sonst nirgends geschildert werden konnten. Bis tief ins Mittelalter herab blieben sie allbeliebt; Boccaccio in Italien, Chaucer in England wandten sich ihrer Pflege zu. Aber auch das Rohe und Anstößige nahm überhand. Die in mündlicher und prosaischer Überlieferung umlaufenden Schwänke und Novellen hießen conte, aventure, fable, die in Versen fabel, plur. fableaus. Die gefällige Form, welche die Geschichten in den Fableaus erhielten, trug wesentlich dazu bei, sie in die Litteratur einzuführen, und verschaffte ihnen auch im Ausland Verbreitung.

Was nun vollends die übrige französische Litteratur betrifft, zumal die reich entwickelte didaktische und geistliche Dichtung, so können wir uns hierauf nicht einlassen, wir machen nur die wenigen noch übrigen Werke namhaft, die in der mittelhochdeutschen Litteratur wiederkehren.

Die Entstehungsgeschichte der Tiersage behandelt der Abschnitt über die althochdeutsche Litteratur. Um 1150 begann man einzelne Abschnitte der lateinischen Tierdichtung im Französischen nachzubilden. Mehrere kleinere Gedichte entstanden so und wurden später zusammengefaßt als eine fortlaufende Geschichte von Renard und Isengrin. Eine Anzahl von 'branches', d. h. eigentlich Zweige oder Äste, die dem Stamm der Tiersage entwuchsen, in achtsilbigen Verspaaren war schon im Ausgang des 12. Jahrhunderts zusammengestellt; neu geordnet und vermehrt erscheint diese Sammlung im großen roman de Renard im 13. Jahrhundert.

Auch die politische Geschichte wurde im Mittelalter in dichterischer Form dargestellt. Die verschiedenen französischen Übersetzungen der 'historia regum Britanniae' des Gottfried von Monmouth, darunter die bedeutendste die des Wace (1100—1175), sind Beispiele dafür. Wace schrieb auch einen roman de Rou, eine Geschichte der Normannen und des Rollo, des Begründers der Normandie, welche bis zum Jahre 1107 herabreicht. In reimchronikartigen Berichten wurden die Kreuzfahrten von den Heimkehrenden beschrieben. Die Geschichte Gottfrieds von Bouillon stand natürlich im Mittelpunkt, und bald waren umfangreiche Epen über ihn und den ersten Zug vorhanden, worin sagenhafte und geschichtliche Berichte miteinander sich mischten. Sie waren strophisch, in Form und Ausdruck gleich der nationalen épopée abgefaßt. An Gottfrieds Gestalt hatte sich eine uralte, in der Gegend der Rhein- und Scheldemündung heimische Sage angeschlossen, welche germanischen Ursprungs ist. Sie gehört mit zu den mancherlei germanischen Vorstellungen, welche in das französische Volk mit den Franken aufgegangen und im Mittelalter noch lebendig waren. Der Adel eines Geschlechtes ward dadurch erhöht, daß man seinen Ursprung von den Göttern ableitete. In einer solchen mythischen Abstammung lag die beste Gewähr des Herrscherberufes. Die meeranwohnenden Germanen hatten eine Sage, daß einmal ein lichter Gott im Nachen vom Schwane gezogen herangeschwommen sei, welcher der Ahnherr eines Königsgeschlechtes wurde. Nach seinem Tode aber ward er wieder auf das Schiff gelegt und entschwand. Niemand wußte, woher er kam und wohin er ging. Der Schwanritter, li chevaliers au cygne, war Gottfrieds Ahnherr, und seiner eigenen Geschichte

und der daran anschließenden der Kreuzzüge wurde als Einleitung das Gedicht vom Schwanritter vorangestellt.

Die Erlebnisse eines französischen Ritters, des Grafen Hugo von Puiset, der um 1127 die Grafschaft Joppe ererbt hatte, mit dem König Fulko von Jerusalem in Feindschaft geriet und deshalb zu den Sarazenen übertrat, wurden wahrscheinlich in Frankreich dichterisch behandelt. Sie verschmolzen mit einer älteren weitverbreiteten Dichtung 'Bovon de Hanstone'.[1]) Das Gedicht, das um die Mitte des 12. Jahrhunderts die Sage in der also erweiterten Form darstellte, ist verloren. Von den vielen Heiligenlegenden in altfranzösischer Sprache ist für uns wichtig der Gregorius, ein Heiliger, den die Patrologie nicht kennt und der erst im Mittelalter in der Dichtung ins Leben trat. Die Geschichte des Ödipus ist auf ihn übertragen; er büßt in Askese seine Sünden und wird endlich sogar Papst.

Die Lyrik.[2])

Die französische Lyrik scheidet sich in eine einfache, volkstümliche Richtung, wozu Volkslieder, Tanzlieder, Romanzen und Balladen jeglicher Art gehören und welche sich durch die Beimischung epischer Momente, durch eine meistens zu Grunde liegende Handlung, durch Einfachheit der Form und des poetischen Ausdrucks auszeichnet, und in eine kunstmäßige, deren Pflege der ritterlich-höfischen Gesellschaft anheimfällt. Diese letztere ist vorwiegend Gedankenpoesie im Gegensatz zur volkstümlichen Lyrik, worin mehr die Seite des Gefühls hervortritt, sie ist ferner nur zum kleineren Teil ein heimisches Erzeugnis, in der Hauptsache ist sie eine Nachahmung und freiere Weiterbildung der provençalischen Trobadordichtung. Von der volkstümlichen einheimischen Lyrik der Franzosen sei hier nur auf die pastourelle hingewiesen, das Hirtengedicht, worin ein Liebesabenteuer mit einer hübschen Schäferin geschildert wird, da wir in der mittelhochdeutschen Lyrik bei Gottfried von Neifen, Steinmar und beim Tanhüser ihre Einwirkung anzuerkennen haben. Dagegen ist die Kunstlyrik der provençalischen Trobadors ebenso wie die der französischen trouveours in Form und Inhalt die

1) Vgl. D. Nat.-Litt. II, 2, S. 292 f. — 2) Vgl. Diez, die Poesie der Troubadours, 2. Aufl. von Bartsch 1883; Orth, über Reim und Strophenbau in der altfranzösischen Lyrik 1882.

Grundlage des deutschen Minnesangs und muß daher nach einigen ihrer Hauptmerkmale hier besprochen werden.

In den blühenden Gefilden der Provence war der Minnesang entsprossen. Schon um 1090 finden wir dort sehr kunstvolle lyrische Gedichte. Um 1140 beginnt die Blüte der provençalischen Kunstdichtung, und sie währt bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts. Die Vermählung Eleonorens von Poitou mit Ludwig VII. von Frankreich und später, im Jahr 1152, mit Heinrich, Herzog der Normandie, förderte die Berührung zwischen französischer und provençalischer Kunst. Eleonore liebte die Poesie und beschützte die Dichter, ihren Hof besuchten die berühmten Trobadors Bertran de Born und Bernard de Ventadorn. Von ihnen lernten die französischen trouveours, auch Crestien von Troyes, und so hob sich zugleich mit der provençalischen Lyrik auch die französische. Diese Kunstdichtung, so weit sie auf die deutsche Einfluß gewann, geht fast ganz im Minnelied auf. Die Liebe, die darin geschildert wird, ist aber in ihren Hauptzügen eine rein poetische, eingebildete, zum poetischen Zwecke geschaffene. Es war auf beiden Seiten besonders auf Ehre und Ruhm abgesehen; der Sänger ward gehoben, wenn er im Dienst einer hohen, meist verheirateten Dame stand, der Dame wiederum gereichte es zur Ehre, von einem berühmten Dichter gepriesen zu werden. Wohl ist es beim Minnedienst auf Lohn abgesehen, aber eine dauernde, feste Verbindung der Liebenden liegt meistens außer dem Bereiche des Möglichen. Darum fehlt dem Minnesang warme Empfindung und Gemütstiefe. Das Lieben wie das Dichten erscheint als eine Kunst, aus geistreicher, oft gesuchter Verstandesthätigkeit entspringen die Gedanken des Dichters. Die gesamte Minnedichtung der Provençalen, Franzosen und Deutschen ist darum auch eintönig, fast wie die Gedankenäußerung eines Einzelnen. Es bedarf größerer poetischer Befähigung, damit individuelle Vorzüge hervortreten. Zu dieser verhältnismäßigen Dürftigkeit des Inhalts gesellt sich eine sehr kunstvoll ausgebildete Form. Versbau, Gliederung der verschiedenen Strophen eines Gedichtes unter- und zueinander, Gliederung der einzelnen Strophe in sich selber, Reimstellung zeigen gewisse durchgehende Grundregeln neben französischer und deutscher Sonderentwicklung und Neubildung. An Reichtum und Fülle des Reimes sind die romanischen Sprachen der deutschen ihrer Anlage halber weit überlegen, und das Provençalische wiederum übertrifft das

Französische. Symmetrische Gliederung der Strophe in drei Teile, in den Aufgesang, der aus zwei völlig gleichgebauten Stollen besteht, und in den Abgesang ist im Provençalischen weniger häufig zu beobachten, viel mehr schon im Französischen, regelmäßig im Deutschen. Die Strophen bestehen aus mehreren gleichen, d. h. gleichlangen, oder ungleichen Versen; der Versschluß ist weiblich oder männlich und bildet den Reim. Häufig ist die Strophe in den Stollen und im Abgesang durchgereimt (a b : a b : b a a b oder eine beliebige andere Gruppierung der Stollenreime). Da die Strophe auf eine Singweise gedichtet ist, versteht es sich von selber, daß die einzelnen Strophen eines Gedichtes, falls das Ganze aus einem Tone geht, völlig gleich gebaut sein müssen, d. h. daß die Verse nach Silbenzahl und Ausgang (männlichem oder weiblichem Reim) und auch nach ihrer Reihenfolge in allen Strophen übereinstimmen. Im provençalischen Liede sind die Strophen gewöhnlich nicht bloß im Reime metrisch gleichwertig, sondern auch wirklich identisch (d. h. also nicht allein in der Aufeinanderfolge von männlichem und weiblichem Reim, sondern auch im Klang, sodaß dasselbe Reimsystem nicht bloß die einzelne Strophe in sich, sondern auch alle Strophen untereinander verbindet).

Auch sonst sucht die provençalische Poesie, wenn die Reime in den einzelnen Strophen wechseln, doch irgendwie kunstvolle Beziehungen zwischen den verschiedenen Reimsystemen der einzelnen Strophen herzustellen. Im Französischen ist der Grundsatz der Durchführung eines und desselben Reimes durch sämtliche oder mehrere (z. B. zwei, drei) Strophen zwar auch noch vorhanden, aber seltener angewendet. Im Deutschen sind die verschiedenen Strophen im Reime regelmäßig nur metrisch gleichwertig gebaut, nicht mehr lautlich. Jede Strophe bringt in Bezug auf den Klang neue Reime, nur im Geschlecht (d. h. weiblich oder männlich) muß das gleiche Reimsystem beibehalten werden. Ja auch die in sich durchgereimte Strophe (daß der Abgesang die Stollenreime wiederbringt), ist ziemlich selten. Aber die überschlagenden Reime und alle künstlichen Reimverschlingungen innerhalb der Strophe haben die Deutschen von den Romanen gelernt. Die allgemeinen Grundsätze des Versbaues sind im Französisch-provençalischen und im Deutschen sehr verschieden; dort werden alle Silben gezählt, hier nur die Hebungen, während die unbetonten Senkungen bald fehlen, bald stehen. Unter romanischer Einwirkung, besonders wohl wegen der Musik,

muß sich auch die deutsche Metrik in der Lyrik zur Silbenzählung, d. h. zur Berücksichtigung der Senkungen bequemen. In der Epik z. B., die ja gesprochen und gelesen wird, sind zwei vierhebige Verse gleichwertig, auch wenn im einen sämtliche Senkungen fehlen, im andern bestehen. In der Lyrik dürfen allerdings auch die Senkungen ausfallen, aber zwei Verse, die sich entsprechen, sind nur dann gleichwertig, wenn sie je an derselben Stelle die Senkung auswerfen oder beibehalten. Der sehr beliebte, zehn- oder elfsilbige Vers der Romanen wird von den älteren deutschen Minnesängern gern im geflügelten Rythmus des vierhebigen daktylischen Verses wiedergegeben. In der provençalischen, französischen und deutschen Kunstlyrik herrscht eine große Variation der Töne. In der Melodie, ferner in der Zusammenstellung der Verse zur Strophe und in der Reimbildung ist ja eine fast unerschöpfliche Mannigfaltigkeit möglich. Darum begegnet es selten, daß ein Dichter den von einem andern erfundenen Ton benützt, ja auch nur selber mehrmals den gleichen Ton gebraucht. Denn der Dichter ist zugleich Komponist, und so wenig wie heute nahm man ohne weiteres die Melodie eines andern zur Grundlage der eigenen Schöpfung. Aber ein Verbot, zur Tonweise eines andern neue Worte zu finden, in einem bereits bestehenden Tone zu dichten, war schwerlich vorhanden. Mehrere Gedichte verschiedener Dichter sind auf denselben Ton gebaut. In Westdeutschland sind die Minnesänger am Ende des 12. Jahrhunderts unmittelbar von den Provençalen beeinflußt, dagegen in den Niederlanden von den Franzosen, d. h. also von der abgeleiteten provençalischen Kunstlyrik. Die französische Lyrik war aber beinahe gänzlich auf zwei Provinzen beschränkt, auf Flandern und auf die Champagne. Zunächst grenzt das Gebiet des deutschen Niederrheines an; die dazwischen liegenden Fläminge verbinden eher deutsches und französisches Wesen, als daß sie es trennen. Und gerade von hier aus ward in breitem Strome französische Bildung nach Deutschland herübergeführt. In Brabant, im Hennegau und im Lüttichschen saß die Blüte deutscher Ritterschaft, dort fanden die ersten Turniere statt. So gelangen wir denn zur ritterlich-höfischen Gesellschaft, aus deren Mitte die mittelhochdeutsche auf französischer Grundlage beruhende Dichtung hervorging.

Auf der französischen Litteratur baut sich der Roman auf. Hier mag aber anhangsweise dazu noch bemerkt werden, daß auch die lateinische Poesie und Prosa des Mittelalters der deutschen

Litteratur Roman- und noch mehr Novellenstoffe zugeführt hat. Schon einige Legenden spielen stark auf das Gebiet der Novelle hinüber. Dann aber giebt es mehrere lateinische Werke, die trotz ihres ursprünglichen lehrhaften Zweckes geradewegs als Sammlungen von kurzen unterhaltenden Geschichten, Märchen und Anekdoten gelten können und aus denen mittelbar oder unmittelbar novellistische Stoffe geholt wurden. Dahin gehören z. B. die disciplina clericalis des Petrus Alphonsus aus dem Anfange des 12. Jahrhunderts, die otia imperalia des Gervasius von Tilbury vom Jahre 1212, des Cäsarius von Heisterbach dialogus miraculorum (zwischen 1221 und 1222 verfaßt). Manchem Schwank, dessen französischer Ursprung nicht nachweisbar ist, mag eine verlorene lateinische Aufzeichnung zu Grunde liegen.

Französische Einflüsse in Deutschland.

Das Rittertum in der Gestalt, die es mit den Kreuzzügen allgemach anzunehmen begann, war es, welches mittelbar und später unmittelbar die beiden Völker in nähere Berührung brachte. Das Rittertum hatte die gesellschaftlichen Ordnungen zum Teil auf ganz neuen Boden gestellt. Die Schranken des alten Lehns- und Geburtsadels, der Gemeinfreien und der Unfreien konnten in der Waffenpflicht mit der Berechtigung, berittene Kriegsdienste zu thun, durchbrochen werden. Durch die Umgürtung mit dem ritterlichen Schwert trat der Knappe, aus welchem Stande er auch stammen mochte, in die Gemeinschaft ein, der anzugehören selbst dem Könige höhere Ehre verlieh, etwa wie heute der Offiziersstand alle seine Glieder, ohne Rücksicht auf Geburt und Herkunft des einzelnen, einander kameradschaftlich gleichstellt. Jeder Adlige war zwar meistens auch Ritter, falls er nicht dem geistlichen Stand sich zuwandte, aber nicht jeder Ritter ist adelig. Während die adligen Herren Geschlechtsnamen führten nach dem erblichen Lehen, so war der Ritter oft ganz ohne Geschlechtsnamen; er stand zu einem vornehmeren und reicheren Adeligen im Dienstverhältnis und bekam dann auch den Namen und das Wappen der Dienstherrn oder einer ihnen zugehörigen Besitzung. Hartmann z. B. war Dienstmann der Herren v. Aue und nannte sich Hartmann v. Aue; aber er gehört nicht ihrem Adelsgeschlecht

als Familienglied an; er kann gerade so gut unadelig gewesen sein; doch Ritter war er wie jene. Wolfram war vermutlich Dienstmann der Grafen v. Wertheim; auf sein Rittertum ist er stolz, aber adelig war er schwerlich; wenigstens führte er keinen Geschlechtsnamen. v. Eschenbach heißt er nach einer Besitzung der Grafen v. Wertheim, in deren Nähe er wohnhaft war. Er hätte sich gerade so gut wie Hartmann v. Aue als Wolfram, Dienstmann von Wertheim, bezeichnen können. Besondere Satzungen, Standesehre und Standessitte waren der Ritterschaft auferlegt. Das Streben nach tapferen Thaten war natürlich dem Ritter eigen, und besonders mag der abenteuerlustige Sinn der Normannen das Seinige beigetragen haben, diese Sucht obenan zu stellen. Ein solcher Stand hatte seine eigenen Ideale, welche auch in seinem geistigen Leben zum Ausdruck kommen müssen; die Dichter, welche ihr Glück bei der ritterlichen Gesellschaft machen wollen, müssen diesen zu huldigen verstehen, und mit der Zeit nimmt der Ritter selber die Dichtkunst an sich, wird ihr eifrigster Pfleger und Hüter. Dadurch verwächst die Dichtung aufs innigste mit der Ritterlichkeit, blüht mit ihr auf und sinkt mit ihr dahin. Seine Ideale, die rein kriegerischen Tugenden fand das französische Rittertum im 11. Jahrhundert auch in den nationalen Epen verherrlicht, mit der Tapferkeit war der christliche Glaube vereinigt. Aber seit dem ersten Kreuzzug und in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts war der Geschmack auf neue Bahnen gelenkt. Eine feinere, höhere, geistige Bildung macht sich bemerkbar, wenn die Dichtung nach antiken Stoffen greift. Die Edlen und Ritter, die tonangebende höfische Gesellschaft fanden an diesen Werken Gefallen. Im Gefolge kamen morgenländische Sagen und die bretonischen Artusgeschichten. Neues Leben zog in die nordfranzösische Ritterschaft ein durch ihre Berührung mit der südfranzösischen. Wir beobachteten in den litterarischen Erzeugnissen der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts den immer mehr erstarkenden provençalischen Einfluß. Die Verschmelzung der provençalischen Lyrik und der in ihr lebendigen Ideen mit den nordfranzösischen Dichtungen zeitigte den Frauendienst, und von nun an ist die ritterliche Dichtung von einem charakteristischen Inhalte erfüllt, der sie allen andern Richtungen gegenüber auszeichnet: „Kein Land versteht sich besser auf freudvolles Leben als Kerlingen. Deshalb ist seine Ritterschaft gut; sie ist dort angesehen und berühmt, manch

anderes Land hat an ritterlichem Leben durch dieses Vorbild zugenommen. Gar schön dienen die Franzosen den Frauen um Lohn, denn man lohnet dort den Rittern mehr als irgendwo sonst," so heißt es in einem der ersten mittelhochdeutschen Gedichte, die dem Anbruch der neuen Zeit angehören, im Moriz von Crâûn. Dieselbe Entwicklung macht Deutschland durch; auch hier befindet sich die Ritterschaft lange auf der Stufe, die nur das Kriegerische, Soldatische, die Lust an kühnen Unternehmungen hervorkehrt, und die zeitgenössische Dichtung ist bemüht, dem Denken dieser ritterlichen Gesellschaft entgegen zu kommen, ihre Ideale zu verherrlichen. Aber mit der Wandlung in Frankreich ändert sich auch der deutsche Ritter; er wird feiner, gesitteter, die Frau beherrscht sein Thun; die Dichtung wird von ihm selber ausgeübt. Der Ritterstand als solcher ist, ebenfalls gleich dem Offiziersstand, nicht an die Schranken des Vaterlandes gebunden. Der französische, italienische, englische und deutsche Ritter werden von einer großen Gemeinschaft umschlossen. Darum konnte leicht die Richtung, welche die tonangebenden Franzosen auf dem Gebiet der Dichtung eingeschlagen hatten, für alle übrigen maßgebend werden, zumal da den Schöpfungen des antiken und bretonischen Epos ja keine ausschließende Nationalität eignete, sie vielmehr vortrefflich dazu veranlagt waren, überall Wurzel zu schlagen, wohin sie verpflanzt wurden. Die Karlsepen wären dazu nicht im gleichen Grade geeignet gewesen, da sie zu sehr gerade das französische Wesen preisen. Gleich der Etikette und dem Namen (Ritter, Chevalier) war also dem Deutschen und Franzosen auch die Dichtung gemeinsam. Die Ritterschaft steht in nächster Beziehung zu den Höfen, die ritterliche Gesellschaft ist zugleich die höfische. Denn der Adel scharte sich seit lange um den Königsthron; der Adel aber ging in der Ritterschaft auf und diese erhielt Anteil an allen adligen Ehren. So wurden naturgemäß auch die Höfe zum Hort dieser Dichtungsart. Die Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich wurden aber gerade damals besonders enge, als in Frankreich die höfische Dichtung erblüht war. Der Kreuzzug von 1147 unter Führung des deutschen Kaisers Konrad III. und des französischen Königs Ludwig VII. mußte ihnen äußerst förderlich sein. Dazu kamen noch Verheiratungen deutscher Fürsten mit französischen Prinzessinnen.[1]) Bereits die Vermählung Heinrichs III.

1) Für das Folgende vgl. A. Schultz, höfisches Leben I², S. 2—6.

mit Agnes von Poitier (1043) gab Veranlassung, daß französische Mode in Deutschland Eingang fand. Heinrichs V. Frau war Mathilde, die Tochter Heinrichs I. von England. Friedrichs II. zweite Gemahlin war Beatrix, die Tochter Renauds von Burgund. Otto I. von Meran führte wiederum eine burgundische Fürstin Beatrix heim, sein Sohn Otto II. heiratete Blanche, die Tochter Thibauds, des Grafen von Champagne, deren Schwester Alix mit König Ludwig VII. von Frankreich vermählt war. Solche Fürstinnen brachten ihre Muttersprache und ein französisches Gefolge mit in die neue Heimat; die höfischen Gesellschaftskreise, welche in nächste Berührung mit ihnen kamen, erhielten von selber ein auf französische Art gerichtetes Interesse, die Sprache nahm immer mehr französische Lehnwörter auf. Wie bedeutend aber gerade die von hochgestellten Damen ausgeübte Einwirkung auf geistigem Gebiete werden konnte, lehrt in Frankreich selber das Beispiel des Crestien und seiner Gönnerin, der Gräfin Marie von Champagne. Zu Anfang des 13. Jahrhunderts ward überall das ganze Leben der Hofkreise in Kleidertracht, im Verkehr, im Diner nach französischer Mode gestaltet. Für die termini technici des ritterlichen Lebens, Turnier und Bewaffnung gab es fast nur französische Ausdrücke; und dieser Einfluß war gewiß kein so schlimmer, denn er bildete den Geschmack des Adels für ästhetische Bestrebungen, er rief die Werke ins Dasein, die eben, trotzdem sie eigentlich nur Übersetzungen sind, doch zum mindesten in Bezug auf die Sprache glänzende Bethätigungen einer aristokratischen, hoch entwickelten deutschen Dichtkunst bedeuten. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts tritt bereits ein merklicher Verfall ein. Das Rittertum versinkt in Roheit, die Klagen der Dichter mehren sich zusehends, um Frauendienst und glänzende Ritterspiele sei es gethan, dagegen sei Raub und freche Sinnenlust an der Tagesordnung. Eine neue Gesellschaft, der Bürgerstand, arbeitet sich hervor und wird vom 14. Jahrhundert an Träger der deutschen Kultur. Der Sinn für Kunst kam dem Ritter abhanden, aber beim Bürger fand sie neue Heimat, die Dichtkunst ward sein Erbe. Das Bürgertum nimmt sowohl die adlige höfische Kunst bei sich auf, als auch die volkstümliche, geistliche und spielmännische, die im 13. Jahrhundert neben der ritterlichen hergegangen waren, und setzt sie beide in seinem Sinn getreulich fort, bis das Zeitalter der Renaissance gänzlich mit

dem Mittelalter brach und die Dichtung in neue Bahnen wies, auf denen sie nur langsam zu neuer schöner Höhe sich emporrang.

Die aus dem Französischen übersetzten Werke.

Der mittelhochdeutsche Ritterroman, die Übersetzungslitteratur, bleibt gerade in seinen besten und schönsten Vertretern anfangs von den französischen Vorlagen stofflich völlig abhängig, in Bezug auf den Inhalt ist der deutsche Dichter ganz unselbständig. Mit der Zeit ändert sich das Verhältnis, die Zuthaten und Erfindungen der mittelhochdeutschen Verfasser mehren sich zusehends, freilich nur selten zum Vorteil des Ganzen. Endlich werden sogar vollständige Romane nach dem Muster der aus dem Französischen übersetzten älteren Werke rein erfunden; immer noch liebt es aber der deutsche Dichter den Leser zu versichern, er folge getreu französischen Vorlagen. Die Lügenhaftigkeit solcher Behauptungen und Quellencitate ist in den meisten Fällen offenkundig und handgreiflich.

Zwei Geistliche stehen am Beginn der langen Reihe deutscher Dichter des Mittelalters, welche ihren Landsleuten die Erzeugnisse des französischen Geistes zu vermitteln bemüht sind, der Pfaffe Konrad von Regensburg, der Verfasser oder Überarbeiter und Kompilator der Kaiserchronik in deren letzter uns vorliegenden Gestalt, und der Pfaffe Lamprecht. Die geistliche Dichtung wählte wohl mit dem Bewußtsein ihrer nachhaltigen Bedeutung die französischen Stoffe. Sie boten sichere Aussicht, in den ritterlichen Kreisen viel gelesen zu werden; ihr Inhalt war ja die Verherrlichung der ritterlichen Tugenden; sie kamen dem kriegerischen und abenteuerlustigen Sinne entgegen. Damit ließ sich die kirchliche Tendenz vereinigen, welche durch die Kreuzzüge das Rittertum in ihren Dienst stellte, in der nicht getäuschten Hoffnung, eben durch die Aussicht auf Kämpfe und Abenteuer Anklang bei den edlen Herren zu finden. Wenn nun im 12. Jahrhundert geistliche und weltliche Litteratur sich befehdeten, so stand zu erwarten, der ersteren ein großes Übergewicht zu verschaffen, falls sie in Bezug auf Inhalt und Stoff den weltlichen Wünschen entgegenkam, aber durch dessen Einkleidung für geistliche Gesinnung mit aller Kraft wirksam war. Von diesem Gedanken ist nament-

lich Konrads Werk getragen. Es fragte sich nur, ob der geistliche Dichter sich auch dauernd die Herrschaft auf dem Weg, den er mit dem Hinweise aufs Französische betrat, zu wahren vermochte, und darin täuschte sich die Erwartung gründlich. Zwar wurden die deutschen Dichter, Spielleute und Ritter und das deutsche Publikum begeistert für die französischen Werke, aber die ernsten Absichten, die sich bei den ersten Übersetzern damit verbunden hatten, kamen in Bälde abhanden, und so triumphierte die weltliche Litteratur erst recht glänzend auf der Bahn, in welche sie einst von der geistlichen gelenkt worden war. Es darf wohl auch darauf hingewiesen werden, daß im 11. und 12. Jahrhundert die französischen Bildungsstätten bei den deutschen Theologen in hohem Ansehen standen; möglicherweise liegt neben den bereits namhaft gemachten Berührungen zwischen Frankreich und Deutschland auch noch hierin ein weiterer Grund, der die deutschen geistlichen Dichter dazu veranlaßte, ihre Blicke auf französische Geistesschöpfungen zu richten.

Um 1132 verfaßte Konrad, der aus Rheinfranken stammte, am Hofe Heinrichs des Stolzen in Regensburg sein Rolandslied.[1]) Er scheint zunächst eine lateinische Übersetzung des französischen Textes, den ihm Heinrich verschaffte, angefertigt und dann seine deutsche Bearbeitung ausgeführt zu haben. Wie alle deutschen Dichter, mit Ausnahme Gottfrieds von Straßburg, war er des Französischen nicht so vollkommen mächtig, um nicht stellenweise die Vorlage falsch zu verstehen und unrichtig zu übersetzen. Konrad stellte die französische Dichtung auf eine neue Grundlage. In der chanson de Roland war die 'dolce France' verherrlicht worden, Charles li reis, nostre emperere magnes bekämpfte mit seiner auserlesenen Ritterschar vor allem die Feinde des französischen Namens, die allerdings meistens zugleich auch Heiden waren. Doch kommt dieser christliche Gedanke eines Glaubenskampfes nicht zur Geltung, oder wenigstens ist er dem nationalfranzösischen gleich geordnet. Karls des Großen politische Bedeutung stellt sich im französischen Epos in der Art dar, daß Frankreich den Mittelpunkt für alle Unternehmungen bildet; es wird ein christliches Weltreich französischer Nationalität gedacht. Auf fremden Boden verpflanzt mochte eine Änderung leicht eintreten, indem im Auslande die

1) D. Nat.-Litt. II, 2, S. 14 ff. Ausgabe von Bartsch 1874; vgl. W. Golther, das Rolandslied des Pfaffen Konrad, 1887.

'dolce France' nicht mehr den bezaubernden Klang für die Hörer hatte wie in der Heimat. Zumal dem deutschen Dichter wird der französische König von selbst zum deutschen Kaiser. Der umfassende große Gedanke des deutschen Kaisertums findet sich in den französischen Dichtungen nicht, da er ja mit den Generationen, welche die Gedichte schufen, nicht verwachsen ist. An das deutsche Kaisertum trat die Aufgabe heran, die Ehre der Christenheit zu mehren und zu stärken. 'Karl der gotes dienestman', der römische Kaiser, rief zum heiligen Kreuzzuge gegen die Heidenschaft auf. Die spanische Unternehmung betrachtet die chanson nirgends als einen Kreuzzug, wohl aber stellt Konrad diesen Gedanken an die Spitze in einer längeren Einleitung. Die chanson führt mitten hinein in die Ereignisse, die sich in Spanien abspielten, Konrad erzählt des Langen und Breiten von den Vorbereitungen, den Beratungen, welche nie ohne geistliche Beisitzer abgehalten werden, und der Kreuzesnahme. Wahrscheinlich benützte er allerdings auch französische Nachrichten über die der chanson de Roland unmittelbar vorausliegenden Vorgänge, indem ihm wenigstens im Auszug ein einleitendes Gedicht bekannt war, auf dessen Vorhandensein einige Spuren hinweisen, jedoch bleibt jedenfalls die geistliche Auffassung und der Kreuzzug sein Werk. Dieser Gedanke zieht sich nun in zahllosen kleineren Zuthaten durch das ganze Gedicht hin. Überall in Kampf und Lagerleben erscheinen die Helden durchdrungen von ihrem gottgefälligen Beruf, die Heiden, welche sich der Bekehrung widersetzen, bis zur Vernichtung zu bekämpfen. Die chanson de Roland scheidet die Individualitäten der Helden etwas mehr voneinander; Roland namentlich ist der Vertreter des jugendlich feurigen Rittertums; geistliche Züge, aber nur äußerlicher Art, beschränken sich auf den Bischof Turpin. Konrads Helden sind eine einzige festgeschlossene Schar, jeder gleicht dem andern; so wendet er die Worte Eph. 4, 3 auf sie an:

3459 ein zuoversiht unt ein minne
ein loube unt ein gethinge,
ein triuwe was in allen.

Die Heidenkämpfe erhalten daher bei Konrad einen tieferen Sinn. Er will nicht mehr bloß den Kampf der christlichen Heere Frankreichs gegen die heidnischen Mauren in Spanien schildern, sondern den Kampf gegen die Ungläubigen überhaupt, den Kampf der

Christenheit gegen den Muhammedanismus im Geiste der damaligen Kreuzzugsstimmung. Ein solcher Geist, wie in Konrads Helden, so ganz geweiht dem Ruf der Kirche, sollte in den Kreuzfahrern leben. Zu einer schönen Scene gab Konrads Neubearbeitung Veranlassung. Die chanson schildert vor der Roncesvalschlacht das selbstvertrauende hochmütige Gebaren der siegesgewissen Heiden; in einer rhetorisch sehr wirkungsvollen Ansprache feuert Turpin die französischen Ritter an: „Carles hat uns hier gelassen, für unsern König sollen wir sterben. Helfet der Christenheit. Thut Buße, bittet Gott um Gnade. Ihr werdet Märtyrer sein im heiligen Paradiese.“ Viel mehr beutet natürlich Konrad diese Situation aus. Die Gottesstreiter haben durch Gottes Minne Verwandte, Hab und Gut hinter sich geworfen. Darum sind sie heilig vor Gottes Angesicht. Noch einmal vor der Entscheidung läßt Konrad in vollem Glanze die geistliche Gesinnung der christlichen Streiter hervorleuchten, das feste Vertrauen gepaart mit Demut vor dem Ewigen im Gegensatze zu dem prahlenden Übermut der Ungläubigen; damit ist der Grund gelegt, auf welchem sich das Folgende aufbauen soll; die einzelnen tapferen Thaten der Kämpfer erscheinen nur als Äußerungen dieser ernsten Gesinnung. Die chanson rief an dieser Stelle vornehmlich die kriegerischen Soldatentugenden des französischen Heeres an, Konrad die gottergebene Tapferkeit der christlichen Ritterschaft. Konrad ist viel wortreicher als das französische Gedicht, teils zum Vorteil, teils aber auch zum Nachteil; aber fast stets dienen die Erweiterungen dem einen Grundgedanken, den er eben immer und immer wieder von neuem auftauchen läßt. Bei den Kampfschilderungen stellt sich Konrad vollständig auf den Boden des Heldenepos; hier kehren die reich ausgebildeten Formeln wieder vom feuerroten Wind, der aus den Waffen geschlagen wird, vom roten Bach, der aus den Helmen strömt, von den Wiesenblumen, die rot sich färben. Die poetische Technik des französischen Volksepos steht in dieser Hinsicht weit hinter der deutschen zurück, sie ist viel einförmiger und wiederholt sich fortwährend und ermüdend in denselben Ausdrücken, da sie nur über wenige verfügt. Da Konrad diese deutschen Ausdrucksmittel beherrscht, so ist auch hier seine Darstellung lebendiger, reicher an Abwechslung als die der chanson. An der Handlung änderte der deutsche Geistliche nichts; aber darin schuf er Selbständiges, daß er diese Handlung so ganz in Einklang zu bringen

verstand mit den Ereignissen, welche die Gemüter der Zeitgenossen mächtig bewegten. Und diese Selbständigkeit ist nicht zu unterschätzen. Im Vergleich mit den späteren Werken der Übersetzungslitteratur hat selten ein deutscher Dichter einen so einheitlichen neuen und kräftig durchgeführten Grundgedanken in seine Dichtung einverwoben.

Der Pfaffe Lamprecht[1]) stammte aus Mittelfranken, aus der Gegend von Köln und dichtete um 1138. Sein Gedicht ist nicht im Original erhalten, sondern in drei von einander unabhängigen Bearbeitungen, der Vorauer, Straßburger und Baseler-Handschrift. Unter diesen ist die Baseler die jüngste und freieste, welche sich sogar in offenen Widerspruch zu Lamprechts ursprünglicher Darstellung setzte in dem Bestreben, die Geschichte Alexanders recht ausführlich zu berichten. Sie trug aus lateinischen Quellen Alexanders uneheliche Geburt nach, die Lamprecht dem Alberich folgend ausdrücklich verworfen hatte. Die wunderbaren Züge nach dem Orient kamen dem Geschmacke der Zeit gewiß entgegen, ebenso wie in den Spielmannsgedichten vom Herzog Ernst. Wenn Konrad dem Ritter die hohen Pflichten vorhielt, die ihn zur Kreuzfahrt anfeuern sollten, wenn er den Kampf gegen die Feinde des christlichen Glaubens obenan stellte, so vertrat Lamprechts Werk eine zweite Seite, die bei denen, welche das Kreuz nahmen, oft mehr wog, die Hoffnung, Wunder über Wunder zu erleben und dabei wohl auch Beute zu machen. Man hat es oft als einen meisterhaften Zug der päpstlichen Politik bezeichnet, daß sie das Rittertum durch diese Aussichten, die idealeren wie mehr weltlichen Gesinnungen im gleichen Maße Erfüllung verhießen, in ihren Dienst zwang. Als ob ihnen dieser Gedanke klar vor Augen geschwebt hätte, warben die zwei deutschen Verfasser im günstigsten Zeitpunkte, kurz bevor des Bernhard von Clairvaux Predigten das Volk hinrissen, unter der deutschen Ritterschaft dafür und ebneten dem Ruf zur Fahrt ins heilige Land die Bahn. Bei den Lesern ihrer Gedichte muß er auf wohlvorbereitete Herzen getroffen sein. Auch wenn die beiden Pfaffen gar nichts aus eigenen Mitteln hinzugefügt hätten, so würde allein schon dadurch ihrer Bearbeitung selbständiger Wert gesichert, daß sie zu einer Zeit ausgeführt wurde, da der Stoff neu und bedeutungsvoll erscheinen mußte. Es hält

1) D. Nat.-Litt. II, 2, S. 116 ff. Ausgabe von Kinzel 1884.

schwer, Lamprechts Bearbeitung zu beurteilen, da das Original bis auf die wenigen Eingangsstrophen verloren ging. Der Ruhm, der das Stoffliche betrifft, gebührt wohl allein dem Alberich und kann auf den deutschen Dichter nicht übertragen werden. Zwar geht P. Meyers Ansicht dahin, daß Alberichs Werk unvollendet war, und daß der deutsche Dichter von da an, wo die französische Quelle abbrach, selbständig lateinische Quellen verarbeitete. Aber Beweise können fast gar keine dafür, wohl aber dagegen aufgebracht werden. Die wunderliebliche Geschichte von den Blumenmädchen, den Kindern des Frühlings, die mit ihm dahinwelken (Straßburger Alex. 5157—5559), hat sich noch in keiner lateinischen Alexandersage nachweisen lassen. Sie steht wohl mit morgenländischen Quellen in Zusammenhang. Da sie nun auch in späteren französischen Alexandergedichten auftaucht, allerdings in etwas veränderter Gestalt, so darf geschlossen werden, daß Alberich sie eingeführt hat und doch schwerlich Lamprecht. Höchstens ging Lamprecht insofern über seine französische Vorlage hinaus, als er am Schlusse das 'iter ad Paradisum' beizog, eine Sage, wonach Alexander am Ende seiner Laufbahn selbst die Schwelle des Paradieses betritt, um sich die Erkenntnis zu holen, daß aller Erdenglanz eitel und nichtig ist. In Erwägung des Umstandes, daß der Gedanke 'vanitas vanitatum' von Alberich so entschieden am Anfang des Werkes betont wird, erscheint es uns aber selbst in diesem Falle zweifelhaft, ob Lamprecht selbständig verfuhr; das 'iter ad paradisum' schließt ein Gedicht, welches so wie das Alberichs eingeleitet wurde, wirkungsvoll ab und deshalb liegt es nahe, die Thätigkeit desselben Mannes, d. h. des französischen Dichters, am ernst gehaltenen Anfang und Ende des Alexanderliedes zu erkennen. Wie dem nun sein mag, jedenfalls folgte Lamprecht in Bezug auf den Inhalt seinem französischen [oder lateinischen] Vorbilde genau, noch weit enger sich anschließend als Konrad. Im Ausdruck hielt er sich wie jener an die Spielmannsdichtung; er erwähnt sogar die Hildesage und den Kampf auf dem Wülpensande. Lamprecht ist frischer und lebendiger in seinen Bildern und sein Gedicht liest sich sehr hübsch. Lamprecht versteht es, mitunter sehr anschaulich zu schildern, so z. B. bei der Belagerung von Tyrus, bei einigen Kampfbeschreibungen, bei den Blumenmädchen. Die geistlichen Tendenzen augenfällig zu betonen, hatte er keine Veranlassung und zog sie auch nicht an den

Haaren herbei. Für die Beliebtheit seiner Arbeit spricht deutlich die mehrfache Erneuerung, die sie fand.

Der Graf Rudolf[1]), von einem thüringischen Dichter zwischen 1170—1173 verfaßt, enthält eine äußerst anschauliche Schilderung der Erlebnisse eines französischen Ritters, des Grafen Hugo von Puiset (vgl. oben S. 181). Rudolf ist Hugo, König Gilot von Jerusalem trat für den historischen Fulko ein, im Heidenkönig Halap steckt der Sultan von Aleppo; in ihm sind die Gegner des französisch-christlichen Königtums von Jerusalem verkörpert. Ob der Dichter nach einer schriftlichen französischen Vorlage arbeitete oder seinen Stoff aus mündlicher Überlieferung schöpfte, läßt sich nicht bestimmen. Jedenfalls aber entstand die Sage unter Franzosen, worauf schon die französischen Eigennamen weisen. Der Charakter der deutschen Erzählung ist bereits ritterlich Die Handlung spielt sich auf dem Boden von Palästina ab. Auch hier gestaltet sich alles höchst lebendig, eine getreue Wiedergabe der geschichtlichen Zustände der Zeit. Der Schmerzensruf der bedrängten Christenheit drang zum heiligen Vater; die Ritterschaft wird aufgeboten, mit Feuer begeistert sich der junge Held dafür und zieht mutig in die Ferne. Schlimme Erfahrungen werfen ihn aus seiner Bahn den Heiden in die Arme. Der geistige Standpunkt des Verfassers war ein freier, daß er daran keinen Anstoß nahm. Die persönlichen Schicksale Rudolfs liegen ihm am Herzen; vom ernsten Preise des Gottesstreiters, wie ihn Konrad feierte, weiß er nichts. Die Minne der heidnischen Königstochter zu Rudolf verschönt die Geschichte. Schon im Alexanderliede gab es Liebesscenen, aber nur episodisch traten sie auf; hier steht die Minne im Vordergrund; in anziehender Weise wird das Liebesgeständnis geschildert und ebenso später die Flucht der Liebenden. Zu Roß brechen sie auf, nur von einem Getreuen begleitet; Tag und Nacht reiten sie durch den Wald. Die Königin verlangt nach Ruhe. Ein Blumenlager wird ihr bereitet. Bei Nacht wacht der treue Bonifait am Feuer, solange Rudolf und seine Geliebte der Ruhe pflegen. Zwölf Räuber überfallen sie; Bonifait wollte seinen Herrn nicht wecken und nahm mutig den Kampf mit den Schächern auf, von denen er fünf erschlägt, aber selber tödlich verwundet wird. Vom Waffenklirren erwacht Graf

1) D. Nat.-Litt. II, 2, S. 292 ff. Ausgabe von W. Grimm, 2. Aufl. 1844.

Rudolf, und schlägt alle vollends nieder. Dann nimmt er Bonifaits Leiche in die Arme und klagt über seinen Tod. Damit bricht die Dichtung ab. Schön ist die hohe Meinung, die der Dichter vom deutschen Kaisertum hegt, dem sich keine Königsmacht der Erde, selbst die gewiß doppelt und dreifach geheiligte von Jerusalem am Grabe des Erlösers vergleichen kann. Darin kommt natürlich die Gesinnung des deutschen Dichters allein zum Ausdruck. Die Ritterlichkeit ist bereits verfeinert durch ihre Einheit mit der höfischen Etikette. In vielen Dingen erscheint der Graf Rudolf als Vorläufer des Ritterepos, nur zeichnet er sich vor manchem der späteren Gedichte vorteilhaft aus durch die frische Originalität des Verfassers.

Mit der Übersetzungslitteratur, welche der geistliche Dichter begonnen hatte, hing der Graf Rudolf äußerlich insofern noch zusammen, als er sich mit den Kreuzzügen und dem heiligen Lande beschäftigte, aber seinem Inhalt nach gehört er ganz den weltlichen Interessen der höfischen Gesellschaft. Seinen Dichter müssen wir in ritterlichen Kreisen suchen, sei es nun, daß er selber Ritter war, oder daß er geistig völlig gleich wie sie dachte. Nachdem einmal die französische Dichtung mit Glück und großem Erfolge herbeigezogen war, mußte sie auch bald in allen ihren Erscheinungen ihren Einfluß ausüben und damit war die weltliche Richtung eines Versuches, der ursprünglich von geistlicher Absicht eingeleitet wurde, endgültig entschieden. Noch vor Heinrich von Veldeke, mit dem nach alter und neuer Ansicht die mittelhochdeutsche Blütezeit in Form und Inhalt beginnt, feierte die Minnedichtung in der Epik ihren Sieg: die berühmtesten Liebespaare Flore und Blanscheflur und Tristan und Isolde wurden in deutscher Dichtung heimisch. Ein niederrheinischer Dichter[1]) übersetzte um 1170 in schlichten einfachen, dem Original sich anschließenden Versen ein französisches Gedicht von Flore und Blanscheflur. Da seine Arbeit nur in wenig umfangreichen Bruchstücken erhalten ist, so läßt sich über seine Bedeutung nichts weiter sagen, zumal da auch die unmittelbare altfranzösische Vorlage des 12. Jahrhunderts verloren ist. Die Namensform des Helden lautet hier Floyris.

In den siebziger Jahren des 12. Jahrhunderts verfaßte ein ritterlicher Dienstmann Heinrichs des Löwen, Eilhard von

1) Steinmeyer, Z. f. d. A. 21, 307 ff.

Oberg[1]), aus der Gegend von Hildesheim stammend, ein Gedicht von Tristan und Isolde. Er steht an der Spitze jener vielen ritterlich höfischen Dichter; freilich gewann er keinen bedeutenden Einfluß. Mit der Wahl des Stoffes hatte er zwar das Zeitgemäße ergriffen, aber in der Form folgte er noch allzusehr den alten Mustern. Als Veldekes Stern aufging, da mußte sein Ruhm verblassen, und wie man sich daran machte, sein Werk zu modernisieren, kam ein viel größerer Dichter der Tristansage, der an bestrickender Anmut und ergreifender Darstellung alle andern überragt. Ganz verschollen ist Eilhard aber nicht, ihm war sogar ein ungleich längeres Leben beschieden. Seine Dichtung wurde in Form des Prosaromans gelesen und gedruckt, als man von Gottfried längst nichts mehr wußte. Man glaubte eine Zeit lang, daß ein Teil des Ruhmes Veldekes dem Eilhard zugehöre, indem auch dieser bei der Schöpfung des höfischen Stiles beteiligt gewesen sei. Bei Veldeke sowohl als bei Gottfried von Straßburg fanden sich Anklänge an Eilhard, die ihm entlehnt sein sollten. Aber wahrscheinlich gehören diese Berührungen nur dem später überarbeiteten Tristan an, der sich seinerseits an die großen Vorbilder anlehnte, und die betreffenden Stellen waren im ursprünglichen Gedicht, wie es aus der Hand seines Schöpfers hervorging, gar nicht vorhanden. Eilhard ist ein Vorläufer der höfischen Dichtung, aber hat keinen unmittelbaren Einfluß auf dieselbe ausgeübt. Eilhards Sprache klingt noch lebhaft an die des 12. Jahrhunderts an; er vergleicht die ritterlichen Herren mit den Gestalten der Heldensage; bei Kampfschilderungen benützt er die althergebrachten Formeln. Daneben dringen schon französische Ausdrücke ein, ein Zugeständnis an den Zeitgeschmack. Die Darstellungsweise des französischen Originals zeigt sich am meisten vorteilhaft im dramatisch bewegten Zwiegespräch, in kurzer, lebhafter Rede und Gegenrede. Die Reime sind noch sehr roh, und darin lag der Grund, daß das Gedicht schon sehr bald nach seiner Abfassung den mittlerweile gesteigerten Anforderungen ungenügend erscheinen mußte. Eilhard übersetzte schlicht und hat nirgends die Vorlage verbessert, nirgends der Geschichte einen höheren Schwung verliehen. Die Komposition ist recht mangelhaft; die Handlung zerfällt in eine Menge von einzelnen Episoden, zum Teil widrigen Inhaltes; der schöne und

1) D. Nat.-Litt. IV, 1, 1. Herausg. von Lichtenstein (Quellen und Forschungen Band 19) 1878. Dazu Bartsch, Litt. Centralblatt 1878, Sp. 859 ff., Germ. 25, 365—376.

erhabene Liebesgedanke hat den rohen und spröden Stoff noch nicht bewältigt. Aber diese Vorwürfe treffen natürlich in erster Linie die französische Vorlage, nicht den deutschen Bearbeiter. Diese gehört der weitschichtigen französischen älteren Version von Tristan und Ysolt an, die in zahlreichen Gedichten, unter anderen dem des Berol, welcher Eilhard zwar sehr nahe steht, aber nicht seine unmittelbare Quelle ist, in Umlauf war. Noch waltet fast allein die Freude am Stofflichen vor; von einer psychologischen Vertiefung, von einem bewußten Herausarbeiten der tragischen Elemente, welche der ganzen Geschichte eine ernste Weihe zu verleihen vermögen, ist noch nichts zu verspüren. Die Liebe, symbolisch im Liebestrank ausgedrückt, erscheint als eine außerhalb der Handelnden liegende Macht, als ein Zauber, der ihnen auch alle Verantwortlichkeit nimmt. Was der Vorlage fehlte, hat ihr Eilhard nicht gegeben. Eilhard besaß Verständnis für die Richtung, in welche die deutsche Litteratur allgemach einzulenken begann, er war glücklich in der Wahl eines Stoffes, der mehr als die andern Epen aus der französischen Unterhaltungslitteratur einer wahren Vertiefung fähig war, aber es gebrach ihm an der schöpferischen Kraft, die dem neuen Inhalt auch das entsprechende neue Gewand gab.[1])

Zur selben Zeit hat ein elsässischer Fahrender, Heinrich der glîchezâre[2]) einen ‘Reinhart fuhs’ verfaßt. Auch er folgte französischem Vorbild und wandte französische Ausdrücke an. In den Rheingegenden war die Gelegenheit für das Aufkommen der Übersetzungslitteratur begreiflicherweise überhaupt am günstigsten. Die Erzählung ist anschaulich und mit Wärme geschrieben, der Vortrag noch gemütlich spielmannsmäßig. Wer's nicht glaubt, braucht mir drum nichts zu geben, ruft der Dichter einmal aus, wie der Spielmann, der um Lohn dem Volke singt und an passender Stelle seine Gabe heischt. Dem deutschen Dichter lag eine Redaktion von französischen Branchen vor, die noch ziemlich gleichlautend, nur anders gruppiert und vermehrt, in dem großen roman de Renard des 13. Jahrhunderts sich erhielt. Den glîchezâre leitete bei seiner freien und selbständigen Auswahl und Neuordnung der französischen Branchen der Gedanke, eine

1) Golther, die Sage von Tristan und Isolde S. 43 ff. E Muret, Eilhart d'Oberge et sa source française (Romania 16, 288—363); dazu Golther, Litteraturblatt f. germ. u. rom. Phil. 1889, Nr. 4, Sp. 140 ff. — 2) D. Nat.-Litt. II, 1, S. 293 ff. Ausgabe von Reißenberger (in Pauls altdeutscher Textbibliothek) 1886.

einheitliche Satire zu schaffen, die den heuchlerischen Fuchs als Emporkömmling in Isengrims Hause, als Höfling an Vrevels Hof zeigte. Die Großen, die dem Falschen vertrauen, gehen daran zu Grund. Ferner fügt Heinrich Sprichwörter, didaktische und satirische Auslassungen und Anspielungen auf lokale Verhältnisse ein.[1]) Die Reime sind noch altertümlich roh.

II. Die Zeit von 1180–1300.[2])

Das Aufkeimen, Blühen und Verblühen der mittelhochdeutschen Dichtung.

Im 10. Jahrhundert waren die Begriffe „höfisch" und lateinisch gleichbedeutend. Die Sprache der Vornehmen war Latein, die Dichtung ebenso, und eine Folge davon ist der überwiegende Einfluß der Geistlichen. Im 11. und 12. Jahrhundert waren Änderungen eingetreten. Zwar blieb die Dichtkunst, nunmehr in deutscher Sprache, in der Hand der Geistlichen, aber die höfische Gesellschaft war nicht mehr von geistlichen, sondern ritterlich-weltlichen Bestandteilen durchdrungen. Nun aber bekommt das höfisch-ritterliche Wesen eine entschieden französische Wendung; wenn früher ein lateinisch Gebildeter dem 'rusticus' gegenüber gestanden war, so entwickelte sich jetzt ein neuer Gegensatz; der Höfische war im Besitze der französischen Bildung, im Leben wie in der Dichtung, der 'dörper' hielt am ehrlich alten deutschen Wesen fest. Mit der lateinischen Sprache hatte die höfische Gesellschaft auch die Interessen der Gelehrten und Geistlichen geteilt; mit ihr kamen zugleich diese in Wegfall, und die französische Bildung und Sprache führte ganz neue Gedanken herzu. Hofluft weht in den Dichtungen dieses Zeitalters. Mag man gegen die französischen Einflüsse voreingenommen sein und sie als schädlich und nachteilig verdammen, so viel muß man ihnen doch nachrühmen, daß unter ihrer Herrschaft in Deutschland die Anmut der Form in Sprache und Verskunst zu hoher Vollkommenheit gedieh; auch auf die stofflich ferner stehenden Werke erstreckte sich diese wohlthätige Wirkung. Zugleich mit dem höfischen Ritterepos, der

1) Vgl. Büttner, der Reinhart Fuchs und seine französische Quelle, Straßburg 1891. [Voretzsch, Z. f. r. Ph. 15, 126 ff. 344 ff. nimmt einen verlorenen französischen Text an, den Heinrich ziemlich genau übertrug.] 2) Zur Kulturgeschichte dieses Zeitraumes vgl. A. Schultz, das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger. 2. Aufl. 2 Bände 1889.

formgewandten Übersetzungslitteratur, feiert auch die deutsche Heldensage ihre glanzvolle Auferstehung. Sie mußte den neugeschaffenen Gesetzen der Schönheit huldigen und ward den adligen Kreisen wenigstens näher gebracht. Der rohe, ungeschlachte Ton des Spielmannes machte wohlüberlegter und fein ausgeführter Dichtung Platz. In den höfischen Epen wurden zierliche, mit französisch untermischte Wendungen beliebt. Ein gewisses Streben nach sprachlicher Einigung ist im Mittelhochdeutschen während der Blüte der Litteratur unverkennbar. Zwar ist es nicht zu einer so streng wie heute ausgebildeten Schriftsprache[1]) gekommen. Bei den meisten Dichtern verraten Anklänge an die heimatliche Mundart ihre Herkunft. Doch darf man wohl von einer Litteratursprache reden, d. h. einer höheren allgemeinen, über der Mundart stehenden Einheit, welcher die Dichter in ihren Werken insoweit zustreben, daß sie die gröbsten Eigentümlichkeiten ihres Heimatdialektes in der Poesie vermeiden. Namentlich bei Bayern und Alemannen läßt sich dieser Vorgang beobachten. Die Mundart, welche der gesuchten Einheit am nächsten steht, ist das Ostfränkische. Das Verhältnis der deutschen Dichter, soweit sie der älteren nur übersetzenden Richtung angehören, zu den französischen Quellen ist überall ähnlich, ihre Zuthaten bewegen sich auch in derselben Richtung: teils kommt der Verstand zum Worte, indem Unebenheiten und Widersprüche der Handlung ausgeglichen werden, die Geschichte abgerundet werden soll, teils das Gemüt, d. h. man bestrebt sich die Erzählung psychologisch zu vertiefen. Endlich bringt der Dichter auch, passend oder unpassend, aus seiner Phantasie oder anderweitiger Lektüre manchmal in bestimmter tendenziöser Absicht eigene Zuthaten an. Je nachdem sich das Verhältnis auf Grund dieser Beobachtungen zwischen Quelle und Nachdichtung herausstellt, ist die Selbständigkeit des deutschen Dichters ihrem Werte nach zu beurteilen. Manchmal kommt der Ausspruch W. Grimms (Athis S. 372) zur Geltung, daß die Vorbilder „mit warmem Leben" erfüllt wurden, daß der Dichter ihnen „die deutsche Seele" einhauchte. Die verständnisvollste Bearbeitung wird diejenige sein, der es gelang,

1) Zur Lehre von der mittelhochdeutschen Schriftsprache, die Lachmann begründete, vgl. Socin, Schriftsprache und Mundart 1888; Behaghel, zur Frage nach einer mittelhochdeutschen Schriftsprache 1886; Kauffmann, PBB. 13, 564; H. Fischer, zur Geschichte des Mittelhochdeutschen (Tübinger Universitätsschrift 1889); Steinmeyer, über einige Epitheta der mittelhochdeutschen Poesie (Erlanger Rektoratsrede 1889) S. 15. Kauffmann, Geschichte der schwäbischen Mundart 1890, S. 277 ff.

die dichterischen und schönen Seiten der Vorlage richtig herauszufinden und sie zu steigern. Die Vereinigung der Dichtung mit der ritterlichen und damit der höfischen Gesellschaft machte die Höfe zu ihrer Pflegestätte; unter fürstlichem Schutze, auf fürstliche Veranlassung hin entstanden mehrere große Werke. An der Lyrik nahm manches gekrönte Haupt thätigen Anteil. Zweifellos waren die Kaiser aus dem Hohenstaufischen Geschlechte der Kunst nicht abhold; Kaiser Heinrich VI. († 1197) vielleicht, jedenfalls König Konrad der Junge (Konradin † 1268) dichteten Minnelieder; aber vom Kaiserhofe ging keine eigentliche Förderung der Kunst aus. Als litterarische Mittelpunkte sind dagegen die Höfe der kunstsinnigen Herzöge von Österreich (Leopold VI. 1177—1194, Friedrich I. 1194—1198, Leopold VII. 1198—1230, Friedrich II. 1230—1246) und der thüringischen Landgrafen (Ludwig III. 1172—1190, Hermann 1190—1216) hochberühmt. Die mittelhochdeutschen Dichtungen wurden großenteils auf Bestellung hoher Gönner ausgeführt. Der Dichter hatte demnach oft ein zufälliges und äußerliches Verhältnis zu seinem Stoffe, die dem französischen Wesen zugewandte Geschmacksrichtung der hohen Kreise war von vornherein für ihn bestimmend.

Die Betrachtung der Zeit hat von dem höfischen Epos auszugehen, da dieses tonangebend ist; die nationale Heldendichtung wurde in der Form wesentlich verfeinert durch das erstere; die Lyrik vereinigt Fremdes und Einheimisches in sich.

Die höfische Ritterdichtung.

Heinrich von Veldeke[1]) steht am Eingang dieser Periode. Er stammte aus einem ritterlichen Geschlechte, war aber geistlichen Standes. Seine Heimat ist das Dörfchen Veldeke bei Maestricht. Von seinen Lebensumständen ist nur bekannt, daß er sich einmal in Deutschland am Harz aufhielt, noch ehe er litterarisch thätig war; ferner, daß er die Kaisertage in Mainz 1184, wo Friedrich der Rotbart seine Söhne Heinrich und Friedrich mit dem Ritterschwert umgürtete, mitmachte. Seine dichterische Thätigkeit fällt in die siebziger und achtziger Jahre des 12. Jahrhunderts. Er war des Lateinischen und Französischen mächtig; das Französische beherrschte er so vollkommen, wie nach ihm allein Gottfried von Straßburg, daß ihm bei der Übersetzung nur einmal ein unbe-

1) D. Nat.-Litt. IV, 1, 1. Ausgabe von Behaghel 1882.

deutendes Versehen unterlief. Aus einer lateinischen Quelle bearbeitete er die Legende vom heiligen Servatius; nach dem französischen Roman d' Eneas die Eneide[1]), deren Manuskript sonderbare Schicksale erfuhr, indem es ihm einmal vor der Vollendung auf neun Jahre entführt wurde. Die Lieder werden bei Behandlung der Lyrik Besprechung finden. Ein Gedicht von Salomo, welches der Verfasser des „Moriz von Craun" ihm zuschreibt, hat er nicht gedichtet. Heinrich war jedenfalls ein Weltgeistlicher, strenge weltverneinende Tendenz ist ihm durchaus fremd. Er ist weltgewandt und steht mitten drin im Leben. Bei der Bearbeitung der französischen Vergiltravestie treten selbständige Züge hervor. Er kannte die lateinischen Urquellen, Vergil und Ovid, und nimmt gelegentlich darauf Bezug. Die französische Erzählung suchte er von allem Lehrhaften und von den ihm überflüssig erscheinenden Episoden und nebensächlichen Beschreibungen zu entlasten. Mehrere Züge der römischen Mythologie, des antiken Wunderglaubens, welche die Vorlage unbeanstandet ließ, hat Heinrichs nüchterne Denkart getilgt. Dadurch ist die Handlung straffer, einheitlicher geworden. Wohl hat auch Heinrich seinerseits Erweiterungen angebracht und liebt sogar sehr die Detailmalerei; aber während in der französischen Dichtung diese auf Nebendinge und Nebenpersonen sich zerstreut, überträgt Heinrich alles auf die Hauptpersonen. Einzelne Veränderungen leichter Art bezwecken, Widersprüche und Unebenheiten der Vorlage zu beseitigen. Die Anschauungen des aristokratischen deutschen Rittertums kommen hie und da deutlicher in der deutschen Übertragung zur Geltung. Im ganzen stellt sich das Bild der Thätigkeit des deutschen Übersetzers nicht ungünstig dar. Er trat als denkender Dichter an seinen Stoff heran, und suchte das Seine dazu beizutragen, diesen abgerundet und gefällig herauszuarbeiten. Freilich ist seine Selbständigkeit im Vergleiche zu der, welche der Roman d'Enéas den lateinischen Quellen gegenüber zur Anwendung brachte, eine verschwindende und unbedeutende. Der antike Stoff in diesem französischen Kleid machte in Deutschland Glück. Die Bearbeitung kam noch viel mehr dem Geschmacke entgegen als früher der Alexander. Denn der französische Eneas war eben das Idealbild des modischen Chevalier;

1) ei wie der gewöhnliche Diphthong zu sprechen, nicht e-i, wie wir es von der lateinischen Äneide gewohnt sind; vgl. 13511/2 den Reim wârheide : Eneide.

der Abglanz des äußeren höfischen Lebens in der Schilderung von Waffen, Gewändern und Festen war hier zum erstenmal durchgeführt. Der Hauptruhm Veldekes liegt aber auf der formalen Seite. Im 11. und 12. Jahrhundert waren die Verse noch sehr ungleichmäßig gebaut; am Versende herrschte Assonanz, die, anfangs roh und unserem Ohr kaum fühlbar, mit der Zeit sich immer mehr dem eigentlichen Reime näherte. Die natürliche Entwicklung der in den Dichtungen gebrauchten Sprache hatte ein Material hervorgearbeitet, das nur geschickt verwertet zu werden brauchte, um dem reinen Reim zur Herrschaft zu verhelfen. Diesen Schritt that Veldeke und wird darum von den späteren Dichtern hochgepriesen; sein Beispiel gab den Ausschlag für die Folgezeit. Im Vergleich zu den Späteren erlaubt sich Veldeke zwar ziemliche Freiheiten[1]), aber im Hinblick auf die Vorgänger ist der Fortschritt unverkennbar. Die Verse erscheinen nunmehr auch ziemlich regelrecht gebaut, meist zu 4 Hebungen, die Senkungen einsilbig, letztere dürfen aber ausfallen. Reimbrechung ist ein durchgehendes Gesetz, d. h. bei den gereimten Verspaaren soll der Satz auf den ersten, ungeraden Reim zu Ende gehen, der nächste Satz mit dem zweiten geraden Verse beginnen. Auf diese Weise werden die Reime durch Satzschluß und Satzanfang gebrochen. In ihren litterargeschichtlichen Abschnitten priesen Gottfried und Rudolf von Ems (im Alexander) die That Veldekes.

Tristan 4736 er impete daz êrste rîs
in tiutescher zunge. —

Alex. von Veldeke der wîse man,
der rehte rîme allerêrst began.

Als Limburger stand Heinrich von Veldeke in nächster Nähe des Französischen; in jenen Gegenden bildet sich auch die Ritterschaft am frühsten nach französischem Muster. Beachtenswert bleibt der Umstand, daß Heinrich trotz seiner niederländischen Mundart auf die mittel- und oberdeutschen Dichter so großen Einfluß gewann, währenddem in den Niederlanden die Kenntnis der Eneide nur wenig verbreitet war.

Dieser Einfluß auf die mittelhochdeutsche Dichtung zeigt sich

1) Er bindet z. B. im Reime an : gewân, gân : freissam, ende : vinde, veld : skilt, liste : suster (soror), wart : stare, priester : meister, engemac : nacht, nehein : entwei, branden : wigande, bliven : wive, Petrus : huys u. s. w., die allerdings im Niederländischen nicht so hart klingen wie im Hochdeutschen.

nicht allein in der von nun an auftretenden Forderung des strengen Reimes, sondern auch in wörtlichen Anklängen, die darauf hindeuten, daß seine Werke viel gelesen wurden.

Nachdem einmal durch Heinrich von Veldeke die Dichtkunst auf neuen Grund gestellt worden war, ergab es sich von selber, daß ein Bruch mit der Vergangenheit eintreten mußte. Jeder spätere Dichter, der gefallen wollte, sah sich genötigt, die neuen Grundsätze anzuerkennen und weiter auszubauen; die älteren Werke aber genügten in sprachlicher und metrischer Form keineswegs mehr den Anforderungen, welche die neue Zeit an sie stellte. Die Folge hiervon war, daß sie entweder der Vergessenheit anheim fielen oder in erneuter, überarbeiteter Gestalt erschienen. Besonders beliebte Gedichte wurden sogar zuweilen mehrmals modernisiert. Zwar war das Bestreben der Bearbeiter zunächst nur auf die Form gerichtet, und wirklich liegen auch einige Gedichte vor, die sich von den Originalen des 12. Jahrhunderts nur dadurch unterscheiden, daß der reine Reim an Stelle der ursprünglichen Assonanz trat. In andern Fällen ist dagegen bei dieser Erneuerung noch allerlei mit untergelaufen, der Bearbeiter brachte Erweiterungen und Zuthaten an. Die Wiederherstellung des assonierenden Werkes, falls dasselbe verloren ging, aus der gereimten Überlieferung ist nicht möglich, weil die Umstellung der Worte, die Ersetzung veralteter Ausdrücke durch moderne zu große Veränderungen mit sich brachte. Überarbeitet wurden u. a. das Rolandslied, die Kaiserchronik, das Alexanderlied, Herzog Ernst, Oswald, Eilhards Tristan und Heinrichs Reinhart Fuchs und einige Legenden wie Alexius und Tundalus. Die vielen Überarbeitungen trugen das Ihrige dazu bei, daß die Abschreiber und Kopisten sich an eine sehr freie und eigenmächtige Behandlung der Überlieferung gewöhnten, und willkürlich auch dort mit ihren Texten schalteten, wo kein gerechtfertigter Anlaß vorhanden war. Viele Verfasser verwahrten sich freilich gegen solche Versuche, aber ohne Erfolg.[1])

Eine Reihe von Werken scheint unter dem Einfluß Veldekes entstanden zu sein, was sich sowohl aus der Nachahmung seines Stiles, als auch durch die Wahl des Stoffes ergiebt. Zwar sind die betreffenden Gedichte zum Teil später als die drei großen

1) D. Nat.-Litt. III, 1, S. 13.

mittelhochdeutschen Meister, jedoch suchen sie engeren Anschluß an Heinrich und an die frühere Zeit der Ritterdichtung und dürfen darum schon an dieser Stelle als die charakteristischen Vertreter der beginnenden neuen Richtung besprochen werden. Aus dem byzantinischen Sagenkreise stammt der Eraclius. Meister Otte[1]), der Verfasser des Eraclius, aus mitteldeutscher Gegend stammend, dichtete um 1203. Er zeigt sich in der Litteratur bewandert und hat Anklänge an die Eneide und auch an Iwein und Erec. Das französische Werk des Gautier übertrug er anfangs ziemlich genau; es scheint ein Erstlingswerk des Dichters zu sein, der sich noch nicht mit selbständiger Sicherheit bewegt. Übrigens ist er bemüht, die Handlung besser zu begründen. Gegenüber dem konventionell-höfischen Stil des Franzosen liebt der Deutsche auch mitunter derbere volkstümliche Ausdrücke und verleiht den Scenen eine realistischere Färbung; im Verlaufe der Arbeit aber ward er kühner und selbständiger, Kürzungen und Erweiterungen werden häufiger, einzelnes ist völlig neu erzählt, mit selbsterfundenen oft originellen Zuthaten ausgeschmückt. Einschaltungen gelehrter Art, aus der Kaiserchronik und aus Ottos von Freisingen Chronik entnommen, mischen sich ein. Er bringt daraus noch einige gelehrte historische Notizen über das griechische Kaiserreich und den Kaiser Heraklios bei. Otte war demnach im Besitze einer geistlichen Bildung, er nennt sich selber auch einen gelehrten Mann, und verstand außer dem Französischen noch Lateinisch. Ein Geistlicher von Beruf war er schwerlich, da er geistliche Unsitten scharf geißelt. Der deutsche Dichter besaß neben einer ziemlichen Bildung gute Beobachtungsgabe und Originalität des Denkens und Empfindens. Ein unbekannter Dichter übersetzte die Geschichte von Athis und Prophilias[2]) nach Alexander de Bernay, wahrscheinlich um 1214 in Mitteldeutschland. Die erhaltenen Bruchstücke zeichnen sich durch gewandte und glatte Darstellung, der französischen Quelle gegenüber aber durch psychologische Vertiefung aus. Die antike Sage fand mehrere Vertreter; im Anfang des 13. Jahrhundert verfaßten zwei Dichter, ein Biterolf am thüringischen Landgrafenhofe und ein Berchtolt von Herbolzheim im Würzburgischen, Gedichte von Alexander dem Großen, die vollständig verloren sind. Berchtolts Dichtung hat nur einen

1) Ausgabe von H. Graef (Quellen und Forschungen Nr. 50, 1883). — 2) Die erhaltenen Bruchstücke herausgegeben von W. Grimm 1846; vgl. auch Z. f. d. A. 12, 185 ff.

Teil der Alexandersage behandelt oder das Ganze, aber dann stark verkürzt; wenigstens wirft Rudolf von Ems ihm vor, er habe nur den zehnten Teil des Stoffes gebracht. Auf des Landgrafen Hermann Veranlassung entstand der Trojanerkrieg des Herbort von Fritzlar.[1]) Er folgte dem Beneit; sein Gedicht steht in gewisser Beziehung zu dem Veldekes, da es gleichsam als eine Einleitung dazu betrachtet werden konnte. Herbort nennt sich einen 'gelârten schuolære'. Er erwähnt als Quelle seines 'liet von Troye' das wälsche Buch, ohne Beneit namhaft zu machen. An vielen Stellen citiert er Dares, auch Dictys (verschrieben Itis und Ytis) als Gewährsmann, aber geht dabei nicht in Wirklichkeit aufs Lateinische zurück, sondern wiederholt nur die Citate der französischen Vorlage. Seine Übersetzung ist sehr getreu, d. h. er bringt nirgends eigne Gedanken vor und zeigt sich als einen nur mäßig begabten Dichter. Das Französische beherrscht er nicht genügend, darum laufen einige wunderliche Mißverständnisse mit unter, z. B. legt er sich ein 'cheval de Nubie' ein nubisches Pferd zurecht als ein Roß

6303 daz hete der wolken snelheit.

Den 'mestre donjon', einen Turm der mitteralterlichen Befestigungen, hält er für einen Baumeister Donion! Einzelne Berichtigungen brachte er an: z. B. schildert Beneit zweimal den Tod des Palamedes, Herbort nur einmal; Achilles tötet den Hektor im offenen, ritterlichen tapferen Kampf, nicht wie in der Vorlage durch Hinterlist; des Achilles ritterliche Gesinnung bewährt sich auch beim Tode des Feindes, den er nicht schnöde verhöhnt. Achilles schleift nicht selber den Leichnam um die Mauern von Troja, sondern eine untergeordnete, eigens zu diesem Behuf erfundene Figur, ein gewisser Kalo. Hier zeigt Herbort immerhin ein warmes Interesse für seinen Helden, der nicht unritterlich und verletzend roh erscheinen soll. Was sich sonst Gutes oder Schlimmes über die Trojasage im mittelalterlichen Gewande sagen läßt, betrifft Beneit, nicht Herbort. Herborts Gelehrsamkeit tritt in gelegentlicher Kenntnis der lateinischen Litteratur z. B. von Ovids ars amandi und Statius' Achilleis zu Tage.

1) D. Nat.-Litt. IV, 1, 1. Herausg. von Frommann 1837; einen Vergleich mit Beneit giebt Frommann, Germania 2, 49; 177; 307 ff. und H. Dunger, die Sage vom trojanischen Kriege in den Bearbeitungen des Mittelalters 1869; Germ. 17, 107 ff. Körting, Dictys und Dares, 1874.

Eine eigentümliche Stellung nimmt Albrecht von Halberstadt[1]), ein Geistlicher im Kloster Jechaburg, urkundlich 1217, ein, der auf Landgraf Hermanns Veranlassung 1210 die Metamorphosen des Ovid bearbeitete. Albrecht war von Geburt ein Sachse; die Sprache seiner Dichtung ist jedoch thüringisch, woraus zu schließen ist, daß er bereits in früher Jugend in Thüringen Aufenthalt nahm, da er das Sächsische mit dem Thüringischen vertauschte. Der Gewohnheit seiner Zeit trat er dadurch entgegen, daß er auf die lateinischen Originale unmittelbar zurückgriff, nicht aus französischer Vermittelung, hier etwa aus Crestiens Ovidübertragung schöpfte. Albrecht blieb vereinzelt mit seinem Streben, das der herrschenden Mode zuwiderlief, und übte auf die zeitgenössische Dichtung fast gar keinen Einfluß aus, ist kaum dem Namen nach bekannt. Für uns ist die Beobachtung seines Verfahrens in seiner Eigenart höchst anziehend. Albrecht hält sich ziemlich genau an das Original, durchschnittlich entspricht ein Verspaar einem Hexameter. Die Wiedergabe ist sehr verständig durchgeführt, indem er verschiedene Züge, die dem mittelalterlichen Leser unklar gewesen wären, tilgte. Die mythologische Ausdrucksweise Ovids ward durch einfach schöne deutsche Sprache ersetzt. An Stelle von Satyrn und Dryaden und Nymphen redet er von „waltman", „wicht", „waltminne", „waltvrouwe", „waltveie", „wazzerminne", „wazzervrouwe", überall an deutschen Volksglauben anknüpfend, der die fremden Sagen mit heimlich trautem Gewande umgiebt. Sein dichterischer Sinn erfreut sich an der Stille des Waldes, an verborgenen Bronnen im kühlen Waldesgrunde, wo er immer anschaulicher schildert als die Quelle. Die minnende Frau ruft die kleinen Waldvöglein, den Wald mit Laub und Gras herbei, ihr klagen zu helfen. Die Minnigliche streicht das goldene Haar zurück, sie leuchtet vor den andern Frauen, wie der Morgenstern vor allen übrigen Sternen, wenn das trübe Gewölk von hinnen weicht, und unter den Gespielen lacht sie hervor wie die Blume im Mai aus dem Grase. Die drei Furien benennt Albrecht allegorisch 'tôtlich herzenleit, vergezzenheit, tobesucht'. — Die Gleichgültigkeit der Zeitgenossen zeigt sich auch darin, daß Albrechts Werk nicht in Abschriften verbreitet wurde. Erst im 16. Jahrhundert beim Wiedererwachen der antiken Studien lenkte sich die

1) D. Nat.-Litt. IV, 1, 1; herausg. von Bartsch 1861.

Aufmerksamkeit darauf, Jörg Wickram gab es in einer herzlich schlechten Umarbeitung in die Sprache seiner Zeit zu Mainz bei Ivo Schöffer 1545 im Druck heraus.

Maurice de Craon[1]) war ein französischer Dichter, urkundlich 1156, gestorben 1216. Er scheint eine Zeit lang der Gräfin von Beaumont Ritterdienste geleistet zu haben, obwohl nichts Näheres darüber bekannt ist. Diese Episode seines Lebens verbreitete sich weiter und liegt auch dem Gedichte eines unbekannten mittelhochdeutschen Verfassers zu Grunde, dessen Zeit schwer zu bestimmen ist. Er arbeitete wohl auf Grund mündlicher Überlieferung. Die Einleitung besingt das Lob der Ritterschaft, die von Troja ausging, dann zu den Römern und von ihnen nach Frankreich gelangte. Dort lebte Mauricius, welcher der Gräfin von Beamunt diente, um der Minne willen manches Leid auf sich nahm. Alles auf Erden ist dem Manne unterthan, aber die Minne bezwingt ihn und ihrem Gebote muß er gehorchen. Nur die Stätigkeit kann zum ersehnten Ziele führen. Er veranstaltet ein prächtiges Turnier, da ihm unter dieser Bedingung die Gräfin Minnelohn gewähren will. Am Abend des siegreichen Turniertages erwartet er sie, schläft aber aus Ermüdung ein. Da erscheint die Gräfin zur Zusammenkunft, findet ihn schlafend und erklärt seine Liebe für eitlen Wahn. In stolzem Zorn kündigt er ihr für immer seinen Dienst. An einem Sommermorgen tritt die Dame an die Zinne und der Nachtigall lauschend beklagt sie ihr freudloses Leben. Aber ihre Reue kommt zu spät. Sie schließt mit dem Rate:

1773 swer stæteclîcher minne
hin für beginne,
daz der an mînen kumer sehe
und hüete daz im same geschehe.

Der stimmungsvolle Schluß erinnert lebhaft an den in Scheffels Ekkehard, wie die Herzogin ihr stolzes Haupt neigt und bitterlich weint. In Bezug auf die Charakteristik der Handelnden ist die Dichtung unübertroffen. Sie verliert sich nirgends ins Phantastische, sondern stellt das Leben dar, wie es ist. Unserem Geschmack sagt sie vornehmlich zu, mehr als die Hauptmasse der

1) D. Nat.-Litt. II, 2, S. 301 ff.; herausg. von M. Haupt (in „Festgaben für G. Homeyer zum 28. Juli 1871", S. 27—89).

übrigen mittelhochdeutschen Denkmäler, aber damals trat sie vor diesen zurück. Der Verfasser konnte frei gestalten, ohne durch eine schriftliche Vorlage eingeengt zu sein. Das kam dem Gesamtbilde gewiß zu statten. Am Schlusse klagt er, die deutsche Sprache sei arm und schwer lasse sich darin dichten.

Die drei großen Meister.

Mit ihnen tritt das bretonische Epos, die Tristan- und Artussage, vorherrschend in den Kreis der mittelhochdeutschen Dichtung ein. Wohl fiel Eilhards Versuch mit dem Tristan noch vor Veldeke, aber diese frühen Anfänge waren von keiner nachhaltigen Wirkung. Den drei deutschen Dichtern stehen zwei ebenso scharf hervortretende französische gegenüber, Crestien (u. Guiot) und Thomas. Ein glückliches Schicksal fügte es, daß die hervorragenden französischen Dichtungen in würdiger deutscher Wiedergabe in der mittelhochdeutschen Litteratur Eingang fanden. Für den ästhetischen Wert des Gedichtes ist es günstig, daß zunächst der Franzose schon sein Bestes that, dann der Deutsche. War die letzte Bearbeitung mit Verständnis ausgeführt, so mußte die Dichtung sich hier zum vollen Glanze entfalten. Das zeigt sich vornehmlich bei den verwandten Naturen Hartmanns und Gottfrieds, deren Schaffen darauf ausging, in der Hauptsache das französische Werk zu belassen und nur noch feiner und zum Teil auch tiefsinniger zu übertragen, wogegen Wolfram sich darum wenig kümmerte. Er brachte im einzelnen wie im ganzen mit Bewußtsein neue und eigenartige Gedanken und Zuthaten an. Bei aller Bewunderung seiner dichterischen Individualität ist aber nicht zu leugnen, daß die Klarheit der Handlung darunter vielfach Not litt. Die zwei ersten schaffen eine krystallklare Sprache. Die Bilder fügen sich wunderschön, stimmungsvoll und anschaulich am richtigen Platze ein. Dem gegenüber ist Wolfram kühner, genialer, großartiger, aber nicht immer geschmackvoll. Die Dunkelheit seiner Sprache erregte vielen Anstoß. In Hartmanns und Gottfrieds Werken feiert die schöne Form ihren höchsten Sieg; die Minnedichtung webt ihre herrlichsten Bilder in die ruhig dahinfließende Darstellung ein. Bei Gottfried gesellt sich dazu das Interesse am ernsten großen Stoffe. Im Tristan ist das Höchste geleistet; da seine Anlage sich auf rein menschlichen Gefühlen

aufbaut, so ist er für den modernen Leser gewiß am anziehendsten und muß stets seinen unendlichen Zauber ausüben.

Hartmanns[1]) Heimat ist Schwaben; er war ritterlichen Standes und im Dienstverhältnis zu den Herrn von Aue (Ow). Er machte einen Kreuzzug mit, vermutlich den von 1189 und starb zwischen 1207—1220. Seine Bildung war eine gelehrte, er verstand Lateinisch und Französisch und übersetzte aus beiden Sprachen. Der Erec[2]) (nach 1191) ist Hartmanns Erstlingswerk, nach Crestiens Gedicht. Die Arbeit des deutschen Dichters ist eine stellenweise sogar wörtliche Übertragung; oft aber auch geht er in der Detailschilderung seine eigenen Wege. Der bald engere bald losere Anschluß an Crestiens Erec ist nicht etwa, wie man schon gemeint, einem besonderen französischen Texte zuzuschreiben, der diese Abweichungen vom Original bereits enthalten hätte und dem Hartmann genau gefolgt wäre; nachdem wir einen verlässigen Text des französischen Werkes besitzen, der alle Varianten überschauen läßt, widerlegt sich diese Annahme von selber. Die Ungleichheit in der Wiedergabe, die mitunter freiere Behandlung der Vorlage ist allein Hartmann zuzuschreiben. Was an Hartmann von jeher am meisten gelobt und bewundert wurde, seine maßvolle und sinnige Natur, kommt hie und da selbständig zum Vorschein. Er beherrschte den Stoff insofern, als er manche unschickliche Härte des Originales durch leichte Motive zu mildern suchte, hie und da psychologische Bemerkungen einflocht, zum Teile in vorteilhafter Weise. Andeutungen des Originales sind manchmal zu neuen Einschaltungen erweitert worden. Mißverständnisse begegnen ihm bei den Eigennamen; sie sind begreiflich bei der Wunderlichkeit derselben im Französischen, bei der Schreibart der Handschriften, die sie äußerlich nicht von den Appellativis unterschieden. So bildete sich Hartmann den Herzog Jmain aus dem Französischen conte domaine Graf der Herrschaft; Hartmann verstand 'd'Omaine' oder 'd'Emaine', und daraus legte er sich einen Eigennamen zurecht für eine nicht unwichtige Persönlichkeit, die im Originale gar keinen solchen führte. Im Gregorjus[3]) folgte Hartmann wieder einer französischen Quelle, einem der Texte der Gregoiresage. Seine eigenen Zuthaten sind ähnlich zu beurteilen, wie

1) D. Nat.-Litt. IV, 1, 1; Ausgabe von Bech, 2. Aufl. 1871—73, 3 Bände. — 2) Vgl. Bartsch, Germania 7, 141—185. — 3) Lippold, Über die Quelle des Gregorius. Altenburg 1869.

im Erec, am Stofflichen ist nichts Wesentliches geändert worden. Mit Nachdruck hebt er zu Anfang den Grundgedanken hervor: auch die härteste und längste Bußzeit ist nicht zu teuer, wenn es gilt, die Wonnen des ewigen Lebens zu erwerben; am Schlusse stellt er als Ergebnis seiner Lehre hin, daß auch der größte Sünder noch erlösungsfähig sei, wenn er sich nur aufrichtiger Reue und Buße zuwende. Das Erzählertalent Hartmanns ist am schönsten im armen Heinrich und Iwein ausgebildet, bei denen sich nicht bestimmen läßt, welches Werk das ältere ist. Die Quelle des armen Heinrich ist nicht aufgefunden worden. Vermutlich war sie ein lateinisches Buch, das die Sage von der Heilkraft des menschlichen Blutes beim Aussatz mit einem Ahnherrn Namens Heinrich aus dem Geschlecht derer von Aue (48 und hiez der herre Heinrich und was von Ouwe geborn), welchem Hartmann als Dienstmann angehörte (5 dienstman was er ze Ouwe), in Verbindung gebracht hatte. Wahrscheinlich bewegte sich Hartmann in diesem Gedichte am freiesten. Die Minne der reinen Jungfrau zum kranken Ritter gehört zum Schönsten und Zartesten, das aus der mittelhochdeutschen Litteratur erhalten ist. Die Schilderung der edeln glänzenden Ritterlichkeit Heinrichs und des jäh hereinbrechenden Unglücks (55 ff., 148 ff.) ist vorzüglich gelungen und diente nachmals Gottfried (243 ff., 309 ff.) zum Vorbild. Im Iwein sind die Vorzüge der Hartmannschen Darstellungskunst, die im Keime sich schon im Erec zeigten, zur Vollendung gereift. Hartmanns Iwein ist vor dem französischen durch größere Gedanken- und Gemütstiefe ausgezeichnet. Darauf allein sind fast alle Abweichungen von der Quelle zurückzuführen. Hartmann bemüht sich, Zweck und Einheit noch mehr aus dem Stoff heraus zu arbeiten, bei ihm ist das eigentliche Thema, die Idee des Widerspruchs zwischen Liebe und Heldentum bewußt hervorgehoben. Hartmann will lehren und bessern, nicht nur unterhalten wie Crestien. Ein wesentlicher Unterschied ist durch Hartmanns kürzere und längere Betrachtungen und Sentenzen bedingt. Crestien hebt beim Weibe nur die Anmut hervor, Hartmann die Herzensgüte und Sanftheit. Hartmann ist wirklich frömmer und religiöser, während Crestien nur in den hergebrachten Formeln sich bewegt. Die Freundschaft zwischen Iwein und Gäwein faßt Hartmann ernster und tiefer auf. Endlich tritt im deutschen Gedichte eine über das Ganze verbreitete Feinheit der Darstellung

hervor, die rohere Züge des Originales tilgt und alle Verhältnisse in die höchste Sphäre der höfischen Gesellschaft und ihrer Sitte hinaufrückt.[1]) Es darf aber schließlich nicht verschwiegen werden, daß ein Vergleich zwischen Crestien und Hartmann im ganzen beim Franzosen mehr Natürlichkeit, beim Deutschen abgemessene und wohlüberlegte Sitte erkennen läßt. Beides, Natur und Konvenienz, kann das eine Mal gut, das andere Mal unvorteilhaft wirken, je nachdem die Umstände liegen. Die verschiedenartige Anwendung je nach Erfordernis wäre der richtigste Ausweg. So vertreten die zwei Dichter zwei Seiten der möglichen Darstellungsweise.

Im Erec und Iwein ist ein merkwürdiger Unterschied zu erkennen, der letztere nämlich schließt sich viel getreuer an Crestiens Gedicht an, als der erstere. Man sollte eher glauben, Hartmann habe sich in dem späteren Werke freier bewegen gelernt, als im früheren. Der Erec hält allerdings den äußeren Rahmen der Erzählung fest, jedoch im einzelnen beliebt er mitunter ganz neue Anordnung. Der Iwein schmiegt sich dagegen im großen wie im kleinen an die Vorlage an. Wir müssen demnach annehmen, daß bei Hartmann das Bestreben vorhanden ist, die getreue Übersetzungskunst zur möglichsten Höhe zu bringen, und wirklich hat er gelernt, im Iwein trotz seines engeren Anschlusses an die Quelle in feinsinniger, geistiger Weise die große, wirkliche Kunst des Übersetzers mehr an den Tag zu legen, als in dem freieren ungebundeneren Erec. Wer gut und fein zu übertragen versteht, kann seine eigene Dichtergröße gar wohl zeigen, obschon er am Inhalt nichts ändert.

Die Bedeutung Hartmanns, die ihm nachhaltigste Einwirkung auf seine Nachfolger verlieh, liegt darin, daß er eine edle, fein durchgebildete Sprache erschuf. In Bezug auf den epischen Stil hat Hartmann sehr viel geleistet, ja dessen klassische Vollendung erst recht eigentlich geschaffen. Dies lehrt namentlich ein Vergleich mit Veldeke. Bei diesem ist der Satzbau oft noch ungeschickt und wenig ausgearbeitet, die Übergänge sind mangelhaft. Er haftet noch vielfach am formelhaften Ausdruck, der sich bei ähnlichen Gelegenheiten mit geringen Veränderungen zu wiederholen pflegt und die Entwicklung der individuellen Beobachtung hemmt. Da-

1) Vgl. Settegast, Hartmanns Iwein verglichen mit seiner altfranzösischen Quelle. 1873.

gegen ist Hartmanns Satzbau frei, die Rede fließend und zusammenhängend. Veldeke gebraucht meistens Parataxe, Bei- und Nebeneinanderordnung der Sätze, Hartmann Hypotaxe, Unterordnung. Auch vom Formelwesen hat er mit Gewandtheit die epische Sprache befreit. Somit ist er in Bezug auf grammatische und stilistische Mittel als der Schöpfer der ritterlichen Kunstepik zu betrachten, er baute aus, was Veldeke begonnen hat.[1])

Die epischen Werke Hartmanns fallen etwa in die Jahre zwischen 1192 und 1202. Neuerer Ansicht zufolge ist die Reihenfolge Erec, Iwein, Gregorius, armer Heinrich, sodaß wir im letztgenannten Gedicht den Höhepunkt seines Schaffens anzuerkennen haben.

Wolfram[2]), ein Bayer, (Parz. 121) war auf den Besitzungen der Grafen von Wertheim mit dem kleinen Gute Wildenberg belehnt, das ihn und seine Familie nur kümmerlich ernährte. Wildenberg liegt bei dem Marktflecken Ober-Eschenbach in der Nähe von Ansbach und Pleienfelden. Einem adeligen Geschlecht derer von Eschenbach gehörte er schwerlich an; überhaupt ist es nicht wahrscheinlich, daß er dem Geburtsadel angehörte. Er war aber Ritter, und kein Dichter des Mittelalters ist so stolz auf sein Rittertum wie er. Als Wappen führte er einen roten Topf mit Gießschnabel am Bauche und bogenförmiger Handhabe an der Mündung; aus der Mündung wachsen fünf tulpenartige Blumen hervor. Geboren war Wolfram um 1170; in seiner Jugend war er weit herum gekommen; den Spessart, Schwarzwald und Odenwald sowie den Bodensee kannte er aus eigener Anschauung. Dem Minnedienst huldigte er, aber erhob sich bald mit Ernst zu einer höheren Anschauung. Das eitle Liebesgetändel gab er auf und fand in der Ehe sein höchstes Glück. Mit liebender Sorgfalt denkt er öfters der Gattin, und Parzivals Sehnen nach Konduiramur ist sein eigenes. Im Anfang des 13. Jahrhunderts dürfte er sich vermählt haben, und genoß sein junges Glück in seinem armen, beschränkten Heim. Trotzdem blieben seine sittlichen Anschauungen ziemlich frei, wie sich aus mehreren von ihm ge-

1) Vgl. H. Roetteken, die epische Kunst Heinrichs von Veldeke und Hartmanns von Aue. 1887. — 2) D. Nat.-Litt. V, 1 und 2. Über Wolframs Leben und Werke vgl. die knappe, übersichtliche Zusammenstellung bei Böttticher, Parzival von W. v. E., 1885, in der Einleitung, wo auch die übrige Litteratur verzeichnet ist. Zur Litteratur auch Böttlicher, die Wolframlitteratur seit Lachmann, 1880. Hauptausgabe von Lachmann, 5. Aufl. 1891.

schilderten Minneſcenen zur Genüge ergiebt. Von 1203 an finden wir ihn wiederholt beim Landgrafen Hermann in Thüringen, wo er mit Walther zuſammentraf. Die Anregung zum Willehalm und die franzöſiſche Vorlage dazu empfing er vom Landgrafen; der längere Aufenthalt Wolframs am Thüringer Hof, auf mitteldeutſchem Gebiet, hat ſogar ſeine Sprache beeinflußt, indem er einige mitteldeutſche Reime bildet. Nach Hermanns Tode (1217) zog er ſich wieder für dauernd in ſeine Heimat Wildenberg zurück. In der Frauenkirche zu Eſchenbach liegt er begraben und ſeine Ruheſtätte bildete im ſpäten Mittelalter noch einen heilig gehaltenen Wallfahrtsort für kunſtſinnige Ritter. Jetzt iſt das Grab verſchwunden. Aber dafür ließ König Maximilian III. von Bayern im Jahr 1860 der Frauenkirche gegenüber dem Dichter ein ſchönes, würdiges Standbild errichten. Alles, was über ſein Leben zu ermitteln iſt, muß aus gelegentlichen Anſpielungen in den Gedichten entnommen werden. So iſt nicht einmal das Geburts- und Todesjahr des größten deutſchen Dichters des Mittelalters feſtzuſtellen. Wolfram genoß die gewöhnliche ritterliche Erziehung der Zeit; dabei lernte er neben dem Waffenhandwerk auch das Franzöſiſche, ſoweit es für den Hofverkehr vonnöten war. Dadurch war er inſtand geſetzt, die franzöſiſchen Originale leidlich zu verſtehen. Aber ſeine Kenntniſſe ſind höchſt mangelhaft. Die franzöſiſchen Texte hat er oft gar nicht richtig verſtanden. In den Mißverſtändniſſen der Eigennamen treibt er es beſonders toll. Seiner Bildung fehlt jede gelehrte Schulung, ſeinem Wiſſen jegliches Syſtem und alle Methode; er behauptet keinen Buchſtaben zu kennen und aller zünftigen Buchgelehrſamkeit zu entbehren. Darin unterſcheidet er ſich ſehr von Hartmann und Gottfried. Sein Schaffen wurde dadurch in eigenartige Bahnen gelenkt. Wolfram hat ſich die franzöſiſchen Originale wohl vorleſen laſſen und dann Abſchnitt für Abſchnitt überſetzt und das Fertige andiktiert, wobei ihn eine außerordentliche Gedächtniskraft unterſtützte. Er hat den großen weitverzweigten Stoff faſt ganz im Kopfe und ſpielt häufig auf Vergangenes oder Kommendes an. Während die ſchulmäßig gebildeten mittelhochdeutſchen Dichter einen gewählten, fein durchdachten Stil ſchreiben, wirft Wolfram die Regeln beiſeite und läßt ſich allein durch ſein augenblickliches Empfinden leiten. Sein Ausdruck iſt groß und tief, durchweg von einer unerhörten Selbſtändigkeit und Urſprünglichkeit, aber auch dunkel und manchmal

geschmacklos; er verstand es nicht, ihn zu feilen und gefällig zu kleiden, da er nicht als eigentlich litterarisch Gebildeter gelernt hatte, von den zum Verständnis der Hörer dienenden Mitteln Gebrauch zu machen. Wolfram war wißbegierig und kannte manches aus naturwissenschaftlichen, theologischen und litterarischen Werken seiner Zeit, woraus er gern einzelne Gedanken und Abschnitte einflocht, aber auch hier in Laienart, d. h. wie einer, der von der notwendigen Technik des Citierens, damit die Citate wirkungsvoll, richtig und verständlich ausfallen, gar nichts weiß. Auch zeigt er bei solchen Stellen fast nie eine tiefgehende, gründliche und zusammenhängende Kenntnis des betreffenden Gegenstandes; im Gegenteil er ist eher oberflächlich und äußerlich, springt von einem Punkt höchst unvermittelt zum andern und greift überraschende, oft wunderliche Seltsamkeiten aus einem beliebigen Vorstellungskreise heraus, niemals logisch verstandene und verständliche Grundideen. Wolfram ist daher der schwierigste unter den mittelhochdeutschen Dichtern, worüber schon die Zeitgenossen Klagen laut werden ließen. Aber gerade die Dunkelheit hat ihm in der Folgezeit auch eine fast abergläubische Verehrung gesichert; man bewunderte ihn, ahmte ihm nach, aber verstand ihn selten. Es ist erforderlich, stets mit Wolframs Persönlichkeit zu rechnen; in ihr liegt der Schlüssel zu allem Unebenen und Dunkeln, das seine Schriften an sich tragen. Sein Verhältnis zu den französischen Quellen ist grundsätzlich durchaus nicht vom gewöhnlichen und herkömmlichen eines Bearbeiters verschieden. Man war wohl auf falscher Fährte, wenn man Wolfram freie Erfindung des Stoffes zuschrieb, weil eben das unmittelbare französische Gedicht, dessen Handlung sich mit dem bei Wolfram Erzählten genauer deckte als das vorhandene, verloren ist. Nur war Wolframs Arbeitsweise eine ganz andere. Da er die Texte vielleicht nicht selber Wort für Wort las, mußte die Übertragung eine weit freiere werden. Die Eigenart Wolframs kam im deutschen Gedicht überall ungeschmälert zum lebendigsten Ausdruck, da er nicht darauf geschult war, die fremden Vorbilder kunstgemäß wiederzugeben. In seinen eigenen Zuthaten, die reichlich sind, verfuhr er mit der größten Unbefangenheit. Endlich machte er sich beim Parzival Gedanken über dessen Bedeutung und führte seine Idee in der Geschichte durch. Guiots Perceval hatte in der Gralsage die Grafen von Anjou verherrlicht, seine Änderungen gegenüber der Bearbeitung Crestiens

betrafen den Stoff. Wolfram faßte Guiots Gedicht unter einem neuen sittlichen Gesichtspunkte auf, ohne vom Stoffe unnötig abzuweichen. Im Eingang hat er diese seine Auffassung deutlich ausgesprochen: „Der Zweifel im religiösen Sinn ist der Feind des Seelenheiles. Verunziert ist die Seele des Mannes mit erschüttertem Glauben. Sittlichen Wert hat er nur noch, wenn ihn unverzagter Mannesmut erfüllt, d. h. echter, ritterlicher Geist. Der schmückt die von Zweifel verfinsterte Seele, wie die weiße Farbe die Elster, und wo er vorhanden ist, da ist auch Hoffnung, daß ein solcher Mann in den Kämpfen des Zweifels nicht untergehen, sondern endlich den rechten Weg finden werde. Der ritterlich gesinnte zweifelnde Mann kann daher noch freudig hoffen, der Zweifel giebt ihm zwar die Anwartschaft auf die Hölle, aber der Mannesmut giebt ihm Anteil am Himmel. Nur wer ganz haltlos durchs Leben schwankt, ist ganz schwarz und unwiderruflich der Hölle verfallen, während der Mann mit festem, treuem Sinn der weißen himmlischen Farbe zugehört.“[1]) Wolfram erkennt im Mute d. h. im ritterlichen Geiste eine sittliche Lebensmacht. Der ist Parzival angeboren und giebt sich in wilden Knabenthaten kund. Dadurch aber ist seiner Seele auch stets die weiße Farbe beigemischt und diese bewahrt ihn vor völliger Verderbnis. Der Glaube ist die erste ritterliche Tugend. Wo Glaube und Tapferkeit sich vereinigen, da ist das Ideal des echten Ritters erreicht. Parzival empfängt von seiner Mutter die christliche Lehre, aber ohne viel darüber nachzudenken eignet er sich dieselbe an. Der erste Lebenssturm, der Fluch der Kundrie nimmt ihm den Glauben und nun verfällt er dem Zweifel, er ist ein solcher Mensch, wie ihn die Eingangsworte schildern. In diesen Nöten verleiht die Ritterlichkeit ihm die Möglichkeit der Erlösung; diese ist ihm als eine sittliche Lebensmacht bereits durch des Gurnemanz Lehren zum bewußten Eigentum geworden und erweist sich nun als sicherer fester Halt. Beim ritterlichen Einsiedel Trevrizent kommt ihm auch der Glaube wieder zum Bewußtsein. Nun ist sein Charakter vollendet und Parzival ist zu den höchsten Lebensaufgaben vorbereitet. Was dem Knaben unbewußt und gedankenlos zu eigen war, Ritterlichkeit und Christentum, das besitzt der gereifte Mann wieder in der vollen Überzeugung vom Wert

1) Böttticher, Parzival S. XXXIV f. und „Das hohe Lied vom Rittertum“ 1886.

dieser höchsten Güter, die er im Kampf mit dem Leben sich erstritt. Der Parzival hält darum wohl einen Vergleich mit dem Faust aus, aber er hat auch seine Eigenart, und vor allem ist Wolfram sehr ausschließlich; er schildert gleichsam einen „ritterlichen" Faust, zeigt wie der Ritter, von dessen Standesherrlichkeit sein Gemüt ganz und gar eingenommen ist, sich zur Vollkommenheit durchringt; Goethe stellte sein Gedicht auf allgemein menschlichen Grund.

Wolfram ist fromm, auch duldsam, denn er hält die Heiden nicht der ewigen Verdammnis verfallen, ein Zug, in dem sich vornehmlich sein Willehalm vor der 'bataille d'Aleschanz' auszeichnet. Die französischen Gedichte teilen natürlich den Standpunkt der altfranzösischen Volksepen, in denen die Heiden 'felon' Schurken sind und sittlich überhaupt keinen Vergleich mit den Christen aushalten. Bei Wolfram sind sie edle, tapfere Ritter wie die Franzosen. Seine Parzivalidee von Schwarz und Weiß in der Menschenseele mußte die Heiden ja ohnedies als erlösungsfähig erscheinen lassen, wenn anders sie nur der Ritterlichkeit teilhaftig waren; in Feirefîz (li vairs fils, der bunte Sohn), der schon äußerlich in seiner schwarz-weißen Hautfarbe dieses Bild veranschaulicht, führte er uns einen solchen Mann vor, der auch richtig, freilich aus sehr äußerlichen Gründen, schließlich das Christentum annimmt. Aber bei seinem religiösen Sinn ist Wolfram nicht mystisch. Man hat oft den Parzival auf diese Bestandteile hin geprüft und geheimnisvolle Dinge darin zu entdecken vermeint.[1]) Wenn dem so ist, trägt vielleicht Guiots Bearbeitung an manchem die Schuld, denn Guiot scheint dem geistlichen Stande angehört zu haben. Aber Wolfram bemühte sich nirgends, diese Stellen hervorzuheben und sie zur Grundlage des Ganzen zu machen. Theologische Gedanken stehen bei Wolfram gar nicht im Vordergrund. Ihm ist es vor allem ums Rittertum, um die leibliche Vollkommenheit zu thun, Parzival will des libes prîs und ouch der sêle pardîs bejagen mit schilt und ouch mit sper. Der vollkommene Ritter braucht aber freilich auch den christlichen Glauben. Eine systematische theologische Bildung, ein gründliches zusammenhängendes Wissen in religiösen Dingen ist bei Wolfram gar nicht nachweislich. Wenn wir unser Urteil vor allem durch Wolframs

1) So namentlich San Marte in seinen zahlreichen verdienstvollen Schriften über Wolfram, die u. a. bei Böttticher, Wolframlitteratur aufgezählt sind.

eigene Aussagen leiten lassen und wenn wir ferner seine Persönlichkeit berücksichtigen, so kann nur die obige Deutung richtig sein, da sie damit in schönster Übereinstimmung steht. Wolfram übernahm also die Komposition lediglich aus seiner Quelle; aber er faßte den Stoff unter einer neuen und selbständigen Grundidee auf und hat diese in der Darstellung zur Geltung gebracht.

Bereits vor Wolfram hatte die bataille d'Aleschanz eine deutsche Bearbeitung erfahren: ein niederrheinisches Bruchstück davon, das aber ohne Einfluß auf Wolfram war, ist erhalten. Auch Wolfram griff nach dem Stoff der altfranzösischen chanson. Im Willehalm, der nach dem Parzival fällt, zog ihn wohl der Knappe Rennewart besonders an, der von ungeheurer Körperstärke, aber thorenhaft unbeholfen, ein geborener Ritter, aber seine Ritterlichkeit in niedriger Stellung verbergend, ein humoristisches reckenhaftes Seitenstück zum ritterlichen Parzival ist. Der Willehalm, neun Bücher umfassend, giebt nicht den Gesammtinhalt der bataille d'Aleschanz wieder. Rennewarts Schicksal, seine Vermählung mit Alyze ist nicht mehr erzählt. Vermutlich beabsichtigte Wolfram ein zehntes Buch, starb aber vor der Vollendung. Spätere Dichter setzten das unfertige Werk fort und suchten es durch Einleitungen zu ergänzen. Der Willehalm zeichnet sich der französischen Quelle gegenüber noch besonders durch die Hervorhebung der Gyburg aus. Sie ist der Preis des Kampfes zwischen Heiden und Christen, sie aber weiß auch zu versöhnen. Voll Glaubenseifer wahrt sie doch stets die Pietät für ihre heidnischen Anverwandten und sucht ihrer Umgebung wenigstens Achtung vor dem Feinde einzuflößen. Die Einzelheiten, so besonders die Vorgeschichte der bataille d'Aleschanz, wie Guillaume zu seiner Frau Orable gelangte, legte sich Wolfram mit freier ausmalender Phantasie nach gelegentlichen Anspielungen seiner altfranzösischen Quelle zurecht. Denn weitere französische Texte, die ihn darüber berichtet hätten, kannte er nicht. Ihm folgte später Ulrich von dem Türlin (vgl. unten) hierin. In Bezug auf die Stoffwahl steht Wolfram eigenartig da, indem er nicht bloß ein französisches höfisches Ritterepos, den Parzival, sondern auch ein volksmäßig nationales, strophisches, den Rainouart, zum Vorwurf nahm. Ebenso stellte er sich den deutschen litterarischen Verhältnissen gegenüber freier als die andern, indem er mit der Heldendichtung mehrfache Berührung zeigt.

Neben seinen zwei großen Werken gehen die Titurelstücke her. Sie behandeln eine Episode des Parzival, die Liebe Schionatulanders und Sigunens in schwungvollen Strophen. Wolfram ging hier wieder eigene Bahnen, indem er die Strophe in einer aus der Kudrunsstrophe eigentümlich weiter gebildeten Form der höfischen Erzählung nutzbar machte. Den Stoff erfand er nicht, der war ihm episodisch im Parzival überliefert; aber die Ausführung ist sein volles Eigentum. Seine Dichtergröße entfaltet sich dabei zum Höchsten. Im Titurel ist viel Lyrisches, Sprache und Bilderreichtum stehen im herrlichsten Einklang zur Geschichte der aufkeimenden Liebe der zwei Jungen, deren wehvolles Liebesleid der Parzival so wundervoll ernst dargestellt hatte. Nach den darin geschilderten Thatsachen fällt die Dichtung allerdings vor den Parzival, aber ist darum nicht auch vorher verfaßt.

Wolframs Dichtergröße haben wir namentlich auf der formalen Seite seiner Werke zu suchen. Zu einer harmonischen, abgerundeten Verarbeitung des Stoffes, um an ihm und in ihm neue Ideen durchsichtig und klar hervorleuchten zu lassen, ist er nicht vorgedrungen. Er blieb befangen in der naiven Freude an der Buntheit der Geschichten, die er nicht zu klären oder zu vereinfachen sich bestrebte, ja die er eher durch fortwährende kleine Abschweifungen noch mehr verwirrte. Geradezu kindisch wirkt seine Sucht, fremdklingende, wunderliche Eigennamen in größtmöglicher Masse aufzuzählen, so daß die Bereicherung des Stoffes, die er von hieraus ihm zuführte, nicht vorteilhaft ist. Aber in der außerordentlichen Farbenpracht, mit welcher er bis ins einzelnste die Situationen auszumalen versteht, in dem unerschöpflichen Gedankenreichtum, in den stets neuen und ureigenen Gleichnissen, womit er die Erzählung durchwirkt, in den überraschenden Einfällen einer glänzenden Phantasie, in den einzigartigen Ausdrucksmitteln seiner Dichtersprache liegt Wolframs unvergleichliche Bedeutung. Seine Sprache ist kühn in Wendungen und Ausdrücken, wie sie sonst kein Dichter wagte, aber sie enthält offenbare Verstöße und Ungenauigkeiten gegen die herkömmliche Redeweise. Wolframs Mangel an litterarisch-geschulter, stilistischer und grammatischer Übung macht sich auch hier geltend. Die Regel engt ihn nirgends ein, auf die Kühnheit seines Ausdrucks Verzicht zu leisten, und so steht in seinen Werken vieles Frische und Plastisch-Anschauliche, Wendungen aus der Heldendichtung, was ein anderer

vermieden hätte; aber auch Unbeholfenes und Geschmackloses muß eine Phantasie hervorbringen, die ungezügelt schaltet und waltet. Zumal sein Streben nach Anschaulichkeit und bildlichem Ausdruck verführt ihn zu einigen unschönen Vergleichen. In dieser Hinsicht mußte er bei feineren Naturen, die ästhetische gefällige Form verlangten, Ärgernis erregen. Gottfried konnte strengen Tadel gegen Wolframs unbekümmertes Verfahren nicht zurückhalten.[1])

Wolfram hat seine ganze Persönlichkeit in den Stoff einverwoben. Parzival denkt vom Rittertum wie er selber. Nirgends tritt die Subjektivität eines Dichters mehr hervor, nirgends ist die objektive, epische Darstellung mehr unterbrochen. Bei aller Hoheit der Auffassung, bei allem Prunken mit Gelehrsamkeit besitzt Wolfram frischen, liebenswürdigen Humor, der sich durch alle seine Werke hindurchzieht. Wirnt von Gravenberg sprach ein richtiges Urteil über ihn aus: 'leien munt nie baz gesprach.' Vom Standpunkt des höfischen Epos aus, das in Hartmann und Gottfried vollkommen ist, erschien er als Dilettant; ihm fehlte das künstlerische Maß, aus dem allein völlig ausgereifte Früchte hervorwachsen, und gerade auch da, wo er überreich ausgestattet war, in seiner Dichtersprache, ließ er seine Gedanken wildschäumend hervorsprudeln und wußte nichts von Eindämmen und Klären. Aber nur, wer nach den Kunstregeln fragte, erblickte in ihm einen Laien; vom höheren Standpunkt aus, der auf den schöpferischen Geist des Dichters sieht, lautet das Urteil anders: Wolfram gehört zu den wenigen Auserwählten, denen wahre Genialität zu eigen ist.

Der Parzival wurde in den Jahren 1203 bis 1215 gedichtet; darauf wurde gleich der Willehalm in Angriff genommen, an dem er um 1217 noch thätig war. Der letztere ist formell mehr ausgefeilt und reifer, insbesondere an schönen Bildern und Gleichnissen übertrifft er den Parzival. Die Lieder und Titurelstücke liefen nebenher. Um 1220, vermutet man, sei Wolfram gestorben.

Auf alemannisch-elsässischen Boden führt wieder Gottfried[2]) von Straßburg zurück. Gottfried dichtete um 1215; über seine

1) Im Reime gestattete sich Wolfram mitunter Freiheiten, wie sie allenfalls im 12. Jahrhundert erlaubt, aber seit Veldeke verpönt waren; vgl. z. B. gâbe : mâge Parz. 53, 19; selbe : velde 93, 23; vil : hin 397, 15; schilt : sint Willehalm 241, 27 u. a. Teils trug auch hier Wolframs geringe Schulung die Schuld, teils Anlehnung an die Heldendichtung, die im Reime freier war als die höfische. — 2) D. Nat.-Litt. IV, 2, 1 und 2; außerdem neueste (3.) Ausgabe von Bechstein, 2 Bände 1889 und 1891; prächtige Übertragung, die schönste, die es überhaupt giebt, von W. Hertz 1877.

äußeren Lebensumstände war gar nichts zu ermitteln. Verschiedene Versuche wurden als unerweislich wieder aufgegeben. Auch ob er bürgerlich oder adelig war, ist nicht zu bestimmen. Jedenfalls wußte er im höfischen Leben sehr gut Bescheid, so daß man meinen möchte, er schildere aus eigener Anschauung. Er starb vor Vollendung seines Gedichtes. Über seine inneren Erlebnisse ließ Gottfried uns nicht so ganz unberichtet; der Gedanke seines Werkes, die Liebe, war auch der seines Lebens; obwohl unglücklich, vielleicht unerwidert in seinem Sehnen und Hoffen, verlor er doch nie den Glauben an sein Ideal. Allzuviel Gewicht darf übrigens auf solche Reflexionen nicht gelegt werden, um daraus Anhaltspunkte für Gottfrieds Lebensschicksal zu gewinnen; denn schon Thomas spricht ähnliche Gedanken aus. Gottfrieds Auffassung der Liebessage ist unendlich seelenvoll und innig, er hat viele Stellen, die dem Leser mächtig ans Herz greifen. Die Schilderung des Liebeslebens nimmt den einen Hauptteil der Erzählung in Anspruch, dem höfischen Weltleben ist der andere gewidmet. Schimmernd und glänzend liegt die gesellschaftliche Welt vor Augen; mitten drin steht die Liebe, die vor ihrem Richterstuhl verwerflich ist. Im bunten Wechselspiel ziehen Bilder von Lust und Leid vorüber. Die Liebe ist geadelt durch den tiefen Ernst, der ihr innewohnt; das wundervolle Vorspiel, Riwalin und Blanscheflur, gewiß eine der ergreifendsten Scenen, die je geschaffen worden sind, heute noch in jedem einzelnen Zug ebenso verständlich wie damals, da es sich um rein menschliche Dinge handelt, giebt einen tragischen Hintergrund, auf dem sich die Schilderungen von Glück und Glanz gerade in ihrer Vielheit doppelt wirkungsvoll abheben. Die Liebe ist geadelt ferner durch die Treue; denn in Thomas' Gedicht bricht Tristan seine Treue auch durch die nur formelle und äußerliche Heirat mit Isolde Weißhand nicht. Sie muß sich aber in Schuld verstricken, verfällt dem blendenden Wahnspiel, solange sie in der Welt steht. Erst durch den Tod wird der Wahn gesühnt. In die üblichen Phrasen von Unsittlichkeit, Weltfreude und Leichtlebigkeit, mit denen die Litteraturgeschichte Gottfrieds Werk versieht, vermögen wir nicht einzustimmen. Die Anlage der Liebessage, die Auffassung, die Gottfried u. a. 2004 ff. zeigt, verlangen ein höheres und freieres Urteil, das den Kampf zwischen den *νόμοι ἄγραφοι*, der unwiderstehlichen Liebesmacht, und der Erdenwelt

zu würdigen im stande ist. Der Schöpfer dieser edleren Gestalt der Tristansage ist ja freilich allein Thomas, aber Gottfried hat ihn verschönt und vertieft. Es verdient auch hervorgehoben zu werden, mit welch unnachahmlicher Kunst Gottfried alles Anstößige und Verletzende im Ausdruck zu vermeiden wußte, so daß wenigstens von hier aus kein störender Schatten auf seine Minnebilder fällt, sei es nun, daß er die zarteste keimende Liebesregung oder den vollen erreichten Genuß schildert.

Die Sprache Gottfrieds ist fließend, die Bilder sind oft wunderschön. Das Frühlingsfest an Markes Hofe, der Abschied Tristans und Isolde, das Liebesleben im Walde, überall entfaltet sich höchste Pracht des Ausdrucks. Als deutsches Vorbild galt ihm Hartmann, an den der Tristan öfters anklingt. Aber auch von seinem französischen Vorbilde, dem Thomas, hat er manches übernommen. Gottfried hat allerdings Hartmanns Stil hie und da zur Manier ausgebildet; er liebt Wortspiele, Antithesen, Wiederholungen, kurz rhetorische Mittel, die dem schönen Gesamtbilde eher Eintrag thun. Einiges an den manierierten Stellen bei Gottfried verschuldete sicher auch Thomas, so jedenfalls die Wiederholung eines und desselben Gedankens, die ein gewöhnliches Kunstmittel des Thomas ist und sich bei ihm sogar bis zu fünffacher Variation steigert. Ist Hartmanns Stil anmutiger als der Gottfrieds, so ist doch auch der letztere noch schön genug, und bei Gottfried entschädigt der wundervolle Stoff reichlich für einige unbedeutende Mängel der Form.

Wir erkennen somit bei Thomas und Gottfried eine fortschreitende Läuterung der Form, welche den Inhalt zu einer stets mächtiger werdenden Wirkung gelangen läßt. Die litterargeschichtliche Betrachtung muß freilich die That des Thomas, der den rohen, spröden Stoff so herrlich gebildet, als eine ungleich größere preisen, als die Gottfrieds, der nur noch zu glätten und nachzufeilen hatte. Die ästhetische Betrachtung aber wird sich natürlich am Kunstwerk in seiner reinsten Form, d. i. an Gottfrieds Gedicht, am meisten erbauen. Noch herrlicher fast wirkt das Thomasgedicht in des dritten Meisters Bearbeitung, bei Wilhelm Hertz. Tief zu beklagen ist, daß es Gottfried nicht vergönnt war, die Dichtung zu vollenden. So entbehren wir des gewiß mächtigen und tief ergreifenden Eindruckes, den der Schluß, der Liebestod in seiner Schilderung ausüben mußte, und von dem aus

ein ernster, mildversöhnender Schimmer auf das Ganze zurückgefallen wäre. So müssen wir uns denn an den Beginn halten, an dessen tiefernste Stimmung, um von dort aus die Dichtung zu würdigen.

Gottfried ist der Gebildetste unter den mittelhochdeutschen Dichtern; ihm begegnete kein Versehen bei der Übertragung. In lateinischer Litteratur war er belesen, machte jedoch wenig Gebrauch davon. Seinen ästhetischen Sinn giebt die berühmte vortreffliche litterargeschichtliche Stelle zu erkennen, worin freilich Wolfram nicht verstanden wurde. Der Vorwurf der Dunkelheit, den ihm Gottfried macht, ist aber nicht ganz unberechtigt. Von jeher begegnete ein großer Meister, der an den Geist der Hörer höhere Anforderungen stellte, wenigstens im Anfang Widerspruch und Anfeindung. Mit der Zeit gewöhnte man sich auch daran. Wie Gottfried schrieb, war der Parzival aber erst kurz zuvor erschienen. Es sind nicht etwa die verschiedenen sittlichen Ideale, welche Wolfram und Gottfried voneinander entfernen, man müßte denn ersterem Ideen unterlegen, die er in Wirklichkeit gar nicht vertritt. Die ritterliche Weltfreude verstand Wolfram auch und in Schilderungen von sinnlichen Liebesscenen ist er fast rücksichtsloser als Gottfried. Aber Gottfrieds Ideal ist ein anmutiger, krystallheller Stil, eine überall durchsichtige und verständliche Darstellung. Dem Ideal der dichterischen Formvollendung, welches Gottfried preist, kommt jedoch Wolfram nicht nahe. Gegen Wolframs Stil ist Gottfrieds Tadel ausschließlich gerichtet.

Die drei großen Meister fanden in der Litteratur begeisterte Anerkennung. Natürlich wurden sie von den Späteren zum Vorbilde genommen und so entstand um jeden eine Art von Schule, d. h. die einzelnen Dichter schließen sich an einen von ihnen enger an und ahmen ihn in den Eigenheiten seines Stiles nach. Rein und schön wissen die Anhänger Hartmanns zu dichten; fehlte ihnen auch das Geschick des Meisters, so übte doch sein maßvolles Verfahren auf die Nachahmer wohlthätigen Einfluß aus; sie blieben vor Übertreibungen bewahrt, da ihr Vorbild keine solche aufwies. Ähnlich steht es bei Gottfrieds Schülern; wenn auch diese zuweilen in die Manier ihres Meisters verfielen, blieb doch der Vortrag im ganzen gefällig und fließend. Anders aber war die Sache bei Wolfram. Wie immer, hielten sich die Schüler gerade an

das Absonderliche des Meisters, an Wolframs Dunkelheit und Schwerverständlichkeit. Was beim Meister allenfalls hingeht, da es den Stempel des Genies an sich trägt, artete beim Schüler aus, da er mit bewußter Absicht die Unarten übertrieb, und weil die einheitliche Größe des Charakters ihm fehlte, in welcher beim Meister das Nebensächliche, selbst wenn es an und für sich störte, aufging. Sogar Fehler können beim großen Manne originell und bedeutend sein, aber sie wirken unangenehm, falls eine traditionelle Regel daraus gemacht wird. Das Charakteristische dieser Epigonenzeit ist das Festhalten am höfischen Stil, also an der erworbenen Form. In der Behandlung des Stoffes schließen sich die Dichter im Anfange gewöhnlich dem Verfahren der drei Meister an, d. h. französische Gedichte werden übertragen und am Inhalt nichts geändert. Aber mit der Zeit macht sich die Selbständigkeit der Dichter auch im Stofflichen geltend. Die Handlung wird erfunden, bald so, daß dem Originale größere Zuthaten eingefügt werden, Züge und Personen neu eingeführt, von denen die französische Quelle nichts wußte; bald aber wird sogar die ganze Erzählung vom deutschen Dichter erfunden und nur zum Scheine auf ein französisches Buch hingewiesen. Obwohl äußerlich infolge ihrer größeren Unabhängigkeit diese Verfasser eher auf den Namen eines Dichters im modernen Sinn Anspruch erheben könnten, so ist doch die erfundene Geschichte meist derart abgeschmackt und im einzelnen aus den bereits vorhandenen Artusepen geistlos zusammengelesen, daß diese Erzeugnisse an innerem Werte weit hinter den übersetzten Epen zurückstehen, bei denen wenigstens eine vernünftige Handlung sich bemerkbar macht, oft mit wirklich schönen Scenen geziert, die ästhetisch befriedigen. Die alemannischen Dichter halten sich mehr an Hartmanns und Gottfrieds Art, bei ihnen findet auch gewöhnlich enger Anschluß an vorhandene französische oder lateinische Vorlagen statt. Die Bayern und Österreicher aber folgen mehr Wolfram, sie suchen, wie er, Berührung mit dem volkstümlichen Epos der deutschen Heldensage, sie stellen sich den Quellen gegenüber freier, ja sie erfinden endlich ihre Artusromane selber. Frankreichs Einfluß traf das westliche Deutschland unmittelbar und durchaus maßgebend, aber nur mittelbar und abgeschwächt wirkte er auf die südlichen und östlichen Landstriche. Der höfische Stil findet ferner reichlich Anwendung auf die legendarische, geistliche Litteratur, gleichwie diese im

12. Jahrhundert sich an den herrschenden Spielmannston angeschlossen hatte, und auf die üppig anwachsende Novellen- und Schwankerzählung und endlich sogar auf die Geschichtschreibung und Didaktik.

Ulrich von Zatzikoven[1]), ein Pfarrherr zu Lommis bei Zetzikon im Thurgau dichtete um 1195 nach einer verlorenen französischen Quelle einen Lanzelet. Einflüsse vom Erec Hartmanns zeigen sich hie und da, aber in der Hauptsache ist der Dichter noch im volkstümlichen Tone befangen. Das Gedicht begleitet den Helden von seiner Geburt bis zu seinem Tode. Das Ganze ist eine ziemlich unschöne Häufung von Abenteuern, die verschollene altfranzösische Quelle war von mittelmäßiger Art. Sie stand weit ab von Crestiens 'Roman de la charette', zeigt aber Berührung mit dem altfranzösischen Prosaroman. Die Liebe Lanzelets und Ginovers ist nicht wie bei Crestien verherrlicht. Die Metrik Ulrichs ist sorgfältig, im Wortschatz ist er aber noch sehr unhöfisch und weist eine Fülle von heimatlichen Ausdrücken auf.

Bligger von Steinach aus der Rheinpfalz wird von Gottfried von Straßburg im Tristan um seiner Kunst willen hochgepriesen. Er dichtete einen umbehanc, d. h. einen Teppich. Seiner Dichtung gab er bildliche Einkleidung, einen schön bemalten oder gewirkten Teppich, auf dem eine Reihe von Geschichten abgebildet waren, welche der Dichter nun in Reime brachte. Sein Werk war demnach eine in einen wohl erfundenen Rahmen eingestellte Novellensammlung, eine Reihe berühmter Liebesmären und kleinerer Abenteuer; leider ging es verloren.[2])

Wirnt von Gravenberg[3]) aus dem bayerischen Franken im Wigalois (ca. 1203—1205) nimmt den übrigen höfischen Dichtern gegenüber in der Behandlung des Stoffes eine Sonderstellung ein. Er arbeitete nach Renaud's 'Guinglain' oder 'li bel inconnu', doch nicht unmittelbar nach der Handschrift, sondern nach der Erzählung, welche ein Knappe ihm vom Inhalt des französischen Gedichtes machte.

1) D. Nat.-Litt. IV, 1, 2; herausgegeben von Hahn 1845. Der Ansicht Wackernagels, Litteraturgesch. S. 244 und Bächtolds, Litteraturgesch. S. 91 zufolge wäre der Lanzelet der erste Artusroman auf deutschem Boden, indem Hartmanns Erec um 1195/7 ihm nachfolgte. — 2) Pfeiffer, freie Forschungen 55 ff. glaubt ein mittelhochdeutsches Fragment auf den umbehanc beziehen zu dürfen; doch vgl. dagegen J. Schmidt, PBB. 3, 173 ff. — 3) D. Nat.-Litt. IV, 1, 2; R. Bethge, Wirnt von Gravenberg, 1881.

Wirnt 297,22 ff.

ich wil daz mær volenden hie,
als michz ein knappe wizzen lie
der mirz ze tihten gunde.
niwan eins von sînem munde
empfie ich die âventiure.

Im ganzen unterscheidet sich das deutsche Gedicht vom französischen so sehr, daß man eine von der erhaltenen durchaus verschiedene Quelle mutmaßen möchte. Doch erklären sich die Abweichungen aus der Arbeitsweise Wirnts. Der Knappe teilte ihm die Geschichte sehr ungleichmäßig mit; Wirnt dichtete etwas später, so waren seinem Gedächtnisse viele Einzelheiten, vorab die Eigennamen der Handelnden, gänzlich abhanden gekommen. Da behalf er sich mit seiner Phantasie und dichtete eine neue Geschichte, die mit dem Originale nur noch die äußersten Umrisse gemeinsam hat. In der ersten Hälfte des Gedichtes ist der Einfluß Veldekes und Hartmanns bemerkbar, in der zweiten der Wolframs und zwar der sechs ersten Bücher des Parzival. Die Sprache sowohl ist davon abhängig als auch die Handlung, soweit sie Wirnt selber erfand. Er teilt Wolframs Vorliebe für wunderliche Personennamen, die sich in der zweiten Hälfte häufen, während vorher das maßvolle Verfahren Crestiens und Hartmanns eingehalten ist. Der Name Wigalois oder Gwî von Gâlois entspricht einer französischen Form Guigalois statt Guinglain[1]), welche Wirnt vorgelegen sein muß. Während der Hauptgrund der Veränderungen in dem lückenhaften und verworrenen Berichte des Knappen und in der Aufnahme desselben durch Wirnt zu suchen ist, so zeigt sich daneben auch ein absichtliches Streben des deutschen Dichters, einzelne Teile umzudichten. Das Feenmärchen war ihm anstößig, da des Helden Charakter durch das zweimalige Verlassen der Frau, die er liebte, in zweideutiges Licht gesetzt wird. Aus moralischen Erwägungen tilgte er es, verwendete es aber in einer selbst erfundenen Vorgeschichte von Wigalois' Eltern Gawein und Florie. Sein aufs Didaktische gerichteter Sinn tritt in manchem volkstümlich kernigen, sprichwörtlichen Ausdruck zu Tage. Im ganzen genommen ist aber Wirnts Gedicht von geringem

1) Zum Namen überhaupt, der bretonischen Ursprungs ist, vgl. Zimmer, Zeitschr. f. franz. Sprache u. Litt. XIII, 17 f.

Wert; seine selbständige Erfindung hat wenig Gutes zustande gebracht und die Geschichte des Originales ist viel poetischer, so daß ein enger Anschluß nur vorteilhaft gewesen wäre. Aber andererseits ist sein Beispiel auch lehrreich genug zur Beurteilung des Verhältnisses der Übersetzungslitteratur zu den französischen Vorlagen. Mitunter war das Maß der dem Deutschen zukommenden Freiheit sehr groß und manches kann demnach auch ihm zugehören, wo man eher an die französische Quelle denken möchte.

Konrad Fleck[1]) war wahrscheinlich ein Schweizer, der in Basler Urkunden von 1212—1233 vorkommt. Um 1220 verfaßte er als Erstlingswerk Flore und Blanscheflur nach einem französischen Gedicht eines unbekannten Rupert von Orbent. Im Stile weist er Anklänge an Gottfried auf, gebraucht aber auch Ausdrücke, die dem höfischen Epos sonst fremd sind. Gedankentiefe und begeisternde Minneschilderung wie sein großes Vorbild besitzt er nicht. Wohl aber waltet eine anmutige Frische und Natürlichkeit vor. Fleck gehört der Übersetzerschule an und hat sich fast gar keine Änderungen erlaubt. Reflexionen, die er bei der Liebe der zwei Kinder einflicht, sind eher dazu angethan, den poetischen Hauch zu zerstören. Im Original ist die Liebe eine naive und fraglose wie die zweier Blumen; wenn aber die Kleinen wie verliebte Erwachsene, höfisch wie Ritter und Dame verkehren, dann erscheint sie eher gemacht und künstlich. Im ganzen jedoch war Flecks Bearbeitung des Stoffes eine glückliche. Weil ihm individuelle, stark hervortretende Eigenschaften mangeln, so blieb der einfache Charakter der Sage gewahrt, und sie erfreut in der lieblichen Form, die sie im Deutschen erhielt. Sehr schön ist die Einkleidung, die wahrscheinlich Konrads Eigentum ist: zur Zeit, da des Winters Ungemach mit Freuden zergeht, da die Blumen sprießen und die Vögel im Walde wonnig singen, sucht alles, was Leben hat, seinen Gesellen. Ritter und Frauen kommen in einem lustigen Baumgarten zusammen; Blumenschein und Vogelgesang geben ihren Trost. Unter hohen duftenden Bäumen, bei rauschenden Brunnen lagern sie sich und reden von der Minne. Zwei königliche Schwestern von holdem Angesicht sitzen beisammen. Eine von ihnen schickt sich an, die wundersame Sage von zwei Kindern, deren Leben von Minne leid- und freudvoll war, zu

1) Ausgabe D. Nat.-Litt. IV, 2, 2 und von E. Sommer 1846.

erzählen. Der fröhliche Schall legt sich und alles horcht der Geschichte von Flore und Blanscheflur.

Um dieselbe Zeit dichtete Heinrich von dem Türlin[1]) in Kärnten einen umfangreichen Artusroman, den er die Krone der Abenteuer benannte. Den Inhalt bildet eine schier unübersehbare Masse von Heldenthaten Gaweins, der den Gral sucht und die von Parzival versäumte Frage thut. Das Zauberwesen, der Wust von zusammenhangslosen Abenteuern ist darin gehäuft wie in den voluminösen französischen Prosaromanen, die im 13. Jahrhundert die alten schönen Gedichte ablösten. Die Krone zeichnet sich nicht zum Vorteil vor den anderen zeitgenössischen Werken derselben Richtung dadurch aus, daß sie sehr schlüpfrige Scenen mit großer Breite ausmalt. Heinrich behauptet, einem französischen Buche des Crestien von Troyes zu folgen. Eine unmittelbare Quelle ist nicht aufzufinden. Heinrichs Angabe ist nur zur Hälfte wahr. Daß er französische Gedichte benützte, ist wahrscheinlich. Dagegen ist es erlogen, daß Crestien die ihm zugeschriebenen Gedichte wirklich schuf; es muß dahingestellt bleiben, ob diese unrichtige Angabe von Heinrich stammt oder aus einer französischen Quelle. Wahrscheinlich verarbeitete Heinrich eine Anzahl französischer Texte mehr oder weniger genau, erfand aber außerdem vieles von den Geschichten, die er auftischt. Reminiscenzen aus mittelhochdeutschen Werken, aus Parzival, Wigalois, aus den Gedichten Hartmanns, der ihm als Lehrer höfischer Zucht und Frauenverehrung sehr hoch steht, haben auf den Inhalt und auf die Form der Darstellung eingewirkt. Heinrichs von dem Türlin Krone besitzt nur Vorzüge äußerlicher Art, indem der Verfasser eine gute poetische Technik und reine Reime handhabt. Hinsichtlich des Inhaltes zeigt sie den Verfall der höfischen Epik, der besonders durch das Fehlen guter französischer Vorlagen, die verständig verdeutscht werden, bedingt ist. Wo der Deutsche einen Artusroman selbständig schafft, ist er selten glücklich. Schon vor der Krone hatte Heinrich von dem Türlin ein altfranzösisches Fabliau frei übertragen, die Geschichte vom Mantel[2]), der die wunderbare Eigenschaft hat, daß er nur der keuschen und treuen Frau paßt und die untreue offenbart, indem er zu kurz oder

1) D. Nat.-Litt. IV, 1, 2; herausgegeben von G. H. F. Scholl 1852. — 2) Herausgegeben von Warnatsch 1883 mit einer Abhandlung über den Novellenstoff derartiger Keuschheitsproben.

zu lang erscheint. Der Anschluß des deutschen Dichters an seine Quelle ist hier ziemlich genau.

In einer sehr äußerlichen Beziehung zu Flore und Blanchefleur steht ein Gedicht, das ein ungenannter alemannischer Dichter im 13. Jahrhundert übertrug. Im Französischen hieß es 'la bone dame' und dementsprechend 'diu guote vrouwe'.[1]) Mit der Karlssage ist der Stoff dadurch verbunden, daß er von den Ahnen Karls des Großen handelt. Die Geschichte, von der bisher keine Spuren im Französischen auftauchten, ist spätere Erfindung in Anlehnung an Flore und Blanchefleur, an Motive aus der Volkssage und aus Legenden. Über das Verhältnis der deutschen Dichtung zu ihrer fraglichen französischen Quelle ist begreiflicherweise kein Urteil möglich. Der Dichter der guten Frau hat aus Hartmann viele Wendungen entlehnt; er besitzt übrigens ein sehr bescheidenes Talent. Der Inhalt der Quelle ist dürftig und wenig ansprechend, denn er entbehrt aller Originalität.

Gottfrieds Tristan und Wolframs Willehalm waren unvollendet; natürlich trat die Anforderung an die Späteren heran, die Gedichte vollends auszuführen; die Aufgabe ward schon von seiten der französischen Litteratur nahegelegt, die ja die fertigen Stoffe an die Hand gab. Ulrich von Türheim[2]) (dichtet von 1242—1250, in Augsburger Urkunden bezeugt) fühlte sich besonders davon angezogen, da er Wolfram und Gottfried fortsetzte. Im Rennewart erzählte er die Geschichte des jugendlich-thorenhaften Helden zu Ende, seine Erkennung und Vermählung mit Alise. Der Charakter Rennewarts und seine Liebe sind schön und gut gezeichnet; kernige Sprichwörter fügen sich der weitschweifigen Darstellung öfter ein. Zunächst fügte er vollends den fehlenden Teil der bataille d'Aleschanz dem Willehalm hinzu; dann folgte er dem moniage Rainouart, ferner einem verlorenen Gedichte von den Thaten des Maillefer, des Sohnes des Rainouart, endlich dem moniage Guillaume. So hat er die Lebensschicksale der Hauptheiden, des Rennewart und Wilhelm, bis zu ihrem Tode berichtet. Den Fortsetzern Gottfrieds war Thomas leider nicht mehr zugänglich. Obwohl sie sich den Anschein geben, denselben zu benützen, so ist doch aus dem Inhalt beim ersten Blick ersicht-

1) D. Nat.-Litt. IV, 1, 2; herausgegeben von E. Sommer, Z. f. d. A. 2, 385—481. — 2) D. Nat.-Litt. IV, 2, 2, S. 164; D. Nat.-Litt. V, 1, S. 341 ff. Vgl. Kohl, Z. f. d. Ph. 13, S. 129—163, 277—303.

lich, daß sie sich an eine der andern Fassungen aus der ersten Gruppe hielten, die sehr zahlreich in Umlauf waren und auf denen Berol, der französische Prosaroman und der deutsche Eilhard beruhen. Die Vorlage steht auf einer unverhältnismäßig tieferen Stufe als Thomas, und so erhöht sich begreiflicherweise auch der Abstand zwischen Gottfried und seinen Fortsetzern ungemein. Im Tristan erzählte der Türheimer sehr kurz und einfach, indem er sich gänzlich aufs Stoffliche beschränkt, aber stellenweise nicht ohne Wärme. Vielleicht dichtete Ulrich auch einen 'Clies', von dem sich nichts erhalten hat. Er müßte sich dem 'Cligés' des Crestien angeschlossen haben. Als Einleitung zum Willehalm dichtete Ulrich von dem Türlin[1]) (1261—1275) eine wohlabgerundete hübsche Erzählung, wie Willehalm die Heidenkönigin Arabele entführte, die sich taufen ließ und als Kyburc seine Gattin ward. Der Dichter scheint die Handlung ohne Beiziehung französischer Vorlagen in freier Weise aus den im Willehalm gegebenen Andeutungen komponiert zu haben. In diesem Falle wäre vor allem seiner schöpferischen Phantasie, die ihm einen klaren und einheitlichen, wohlgegliederten und wohlausgeführten Plan eingab, volle Anerkennung zu zollen. Eine einfache und ansprechende Erzählungsweise ist Ulrich eigen, die nur an den Stellen, wo er im Ausdruck Wolfram nachahmt, durch unnatürliche und gezwungene Wendungen Störung erleidet. An dieser Stelle mag noch der zweite Fortsetzer Gottfrieds erwähnt werden, obschon er erst in eine spätere Zeit fällt, Heinrich von Freiberg.[2]) In Bezug auf die Quelle steht er so wenig günstig wie Türheim. Bezeichnend für die geringen Ansprüche, die man damals an eine logisch zusammenhängende Handlung stellte, bleiben diese Fortsetzungen nach einer vom Meister verpönten Quelle[3]) immerhin, die natürlich unverträgliche Widersprüche mit sich führten, und sehr naiv klingt es, wenn Heinrich einfach behauptet, Thomas sei der Verfasser seiner Vorlage. Heinrich dichtete um 1300 am Hofe Wenzels II.; er war ein Sachse, aus Freiberg stammend und wohl bürgerlicher Abkunft. Nicht allein in Anbetracht des Verfalles, der damals schon weit vorgeschritten war, sondern auch an und für sich nach seinem

1) Vgl. D. Nat.-Litt. V, 1, S. 318ff; H. Suchier, über die Quelle Ulrichs von dem Türlin, 1873. — 2) D. Nat.-Litt. IV, 2, 2, S. 164 f.; D. Nat.-Litt. IV, 1, 2; herausgegeben von R. Bechstein, Leipzig 1877. — 3) Von einem Versuche, Gottfried nach Thomas zu vollenden, ist nur ein Bruchstück, das sprachlich dem Norden der Rheinprovinz zugehört, vorhanden. Vgl. D. Nat.-Litt. IV, 3, S. 161.

reinen dichterischen Werte gemessen, verdient Heinrich volle Anerkennung. Er versteht es, Gottfrieds Sprache überraschend geschickt nachzuahmen. Freilich verfügt er nicht mehr über die feinen Sprachmittel, welche vor hundert Jahren gebräuchlich waren, und so schleicht sich hie und da eine recht derbe Wendung ein. Aber daran trägt er keine Schuld, und um so mehr verdient er Bewunderung, daß ihm trotz diesen Schwierigkeiten seine Nachahmung im ganzen wohl geglückt ist. Die Liebessage kommt jedenfalls bei Heinrich nächst Gottfried am schönsten zur Geltung, er weiß stellenweise sogar wirklich zu ergreifen, mehr am Anfang seines Werkes als am Ende, wo er erlahmte. Seine schwungvolle Fortsetzung liest sich angenehmer als des Türheimers etwas trockener Bericht.

Schon früher hatte der Dichter zwei unbedeutende, kleinere Werke verfaßt, die wegen ihrer vom Tristan sehr verschiedenen und im Vergleich zu ihm dürftigen Darstellungsweise Heinrich von einigen Forschern abgesprochen werden. Es ist die Beschreibung einer Ritterfahrt, welche ein böhmischer Herr, Johann v. Michelsberg, nach Frankreich unternahm, und eine Legende vom heiligen Kreuz. Der hübsch erzählte märchenhafte Schwank vom Schretel und vom Wasserbären scheint ebenfalls von Heinrich verfaßt zu sein: ein norwegischer Mann, der dem dänischen König einen zahmen Eisbären bringen soll, übernachtet im Hofe eines Bauern, in dem ein Schretel, ein Kobold sein spukhaftes Wesen treibt. Das Schretel wird vom Bären ordentlich zerzaust und läßt für künftig den Hof im Frieden.

Noch sind einige Dichternamen gelegentlich überliefert und vereinzelte Bruchstücke, die zum Kreise der Übersetzungslitteratur gehören. So verfaßte ein Gottfried von Hohenloh († 1255) ein Artusgedicht; von „Blanschandin" sind einige Stücke, die zu dem Französischen stimmen, erhalten.[1])

Wolfram von Eschenbach, wie auch mehrere andere mittelhochdeutsche Dichter, wurde eine mythische Gestalt, welcher sich nachmals die Dichtung bemächtigte. So erscheint er bereits im sagenhaften Lichte im Sängerkrieg auf der Wartburg[2]), einem strophischen Gedichte, das in den sechziger Jahren des 13. Jahrhunderts entstand und von einem thüringischen Verfasser herrührt. Am Hofe des Land-

1) Vgl. Goedeke, Grundriß I², S. 115, 118—119. — 2) Ausgabe des Sängerkriegs von Ettmüller 1830, von Simrock 1868; eine kritische Ausgabe, die allein Ordnung in die etwas verworrene Überlieferung des Sängerkrieges bringen kann, fehlt. Gute Bemerkungen auch über den Sängerkrieg giebt Elster in seiner gleich zu erwähnenden Abhandlung über Lohengrin; ferner Wilmanns, Z. f. d. A. 28, 206 ff.

grafen Hermann sollen mehrere berühmte Sänger zu einem Wettstreit zusammengetreten sein, den die Dichtung schildert. Natürlich ist nicht daran zu denken, daß dieser Sängerkrieg jemals wirklich zu Lebzeiten Hermanns stattfand; wohl aber hatte der Hof dieses kunstliebenden Fürsten die größten zeitgenössischen Dichter zu sich gerufen und hieran knüpfte der Verfasser des Wartburgkrieges an. Er führt uns einige berühmte Sänger vor, wie sie Angesichts des Landgrafen mit Liedeskunst um den Sieg ringen. Zwei Abschnitte lassen sich erkennen, die das Gedicht in zwei wohl von verschiedenen Verfassern stammende Stücke abteilen; die zwei Teile gehen auch in verschiedenen Tönen. Der erste enthält das Fürstenlob. Es treten auf Heinrich von Ofterdingen, ein Dichter, von dessen Existenz kein verlässiges Zeugnis Kunde giebt, Walther von der Vogelweide, der tugendhafte Schreiber, Reinmar von Zweter, Wolfram von Eschenbach, die beiden letzteren als Kampfrichter, endlich ein Biterolf. Ofterdingen preist die österreichischen Babenberger, die andern Hermann von Thüringen, Biterolf rühmt den Grafen von Henneberg. Ofterdingen unterliegt, indem er schließlich den Vorrang des Thüringers zugestehen muß. Die Anlage der Dichtung ist dramatisch, da fast alles auf Rede und Gegenrede verteilt ist. Das Fürstenlob macht den Eindruck eines Festspingspieles, das vielleicht von einem thüringischen Dichter mit Namen Biterolf zu Ehren der zwei Enkel des Landgrafen Hermann, Heinrichs des Erlauchten von Meißen und Hermanns I. von Henneberg, gedichtet wurde. Der zweite Teil wird als Rätselstreit bezeichnet. Hier tritt Wolfram in den Vordergrund, der einer Gestalt seiner eigenen Phantasie, dem Zauberer Klingsor aus dem Parzival gegenüber steht. Dieser legt ihm Rätsel und Fragen nach verborgenem, krausem, theologischem Wissen vor, welche Wolfram zu beantworten weiß. Hiebei wird Wolfram veranlaßt, die Geschichte von Lohengrin zu erzählen. Der Grund hiezu ist wie Klingsors Gestalt im Parzival zu suchen, wo Wolfram wahrscheinlich am Ende seiner französischen Vorlage noch einen kurzen Auszug aus dem chevalier au cygne, dem Gedichte vom Schwanritter, vorgefunden und übertragen hatte. Der chevalier au cygne führte dort wie häufig keinen Namen; Wolfram aber liebte möglichst wunderlich klingende Eigennamen und taufte aus unbekannten Gründen den Schwanritter Loherangrin d. i. altfranzösisch li loheren Gerin, Gerin der Lothringer. Von diesem berühmten Helden des altfranzösischen Heldenepos nahm er den

Namen, weiter nichts. Seinen Loherangrin machte Wolfram weiterhin zum Sohne Parzivals, zum Ritter des Grales. Nach der Mitte des 13. Jahrhunderts verfaßte ein thüringischer Spielmann ein Gedicht Lohengrin[1]) in der Strophenform des Wartburgkrieges, d. h. des zweiten Teiles des Rätselstreites, ja mit diesem auch verbunden, indem die Erzählung dem Wolfram in dem Mund gelegt ist. Vermutlich ist dieser Fahrende mit dem Dichter des Rätselstreites im Sängerkriege identisch, wenigstens zeigt er ähnliche phantastische Anlage. Er benützte als Quelle Wolframs kurzen Bericht im Parzival und daneben ein altfranzösisches Gedicht vom chevalier au cygne, aus welchem er mehrere Unklarheiten Wolframs ergänzte und berichtigte. So war eine eigene deutsche, von Wolfram ausgehende Form der Schwanrittersage geschaffen, deren charakteristisches Merkmal der Name Lohengrin bleibt. Am Ende des 13. Jahrhunderts, nach dem jüngeren Titurel, wurde das Werk des Thüringers nochmals von einem bayerischen Dichter überarbeitet, der es zu unendlicher Länge ausdehnte, die Sage mit der deutschen Kaisergeschichte, namentlich mit Heinrich I., vereinigte zum Ruhme seines engeren Vaterlandes und der halbgeschichtlichen Schilderung von Ungarn- und Sarazenenkämpfen den meisten Raum gab. Lohengrin war Parzivals Sohn geworden, der Ritter des Grales. Aber trotz dieses Glanzes, der dadurch auf seine Herkunft fällt, steht der Lohengrin an dichterischem Gehalt weit hinter den französischen Dichtungen vom chevalier au cygne zurück, in denen die Grundzüge der schönen Sage, ein altgermanischer Göttermythus, noch deutlich hervorleuchten.

Von Wolfram abhängig ist das Werk eines bayerischen Dichters Albrecht[2]), der sogenannte jüngere Titurel, gedichtet vor 1272. Das umfangreiche strophische Gedicht schöpfte aus Wolframs Sigune und Schionatulander, es sucht über die Vorgeschichte und über die späteren Vorkommnisse für alle bei Wolfram erwähnten Thatsachen Aufschluß zu geben. Der Inhalt ist frei komponiert und oft in Einzelheiten aus ausgebreiteter Litteraturkenntnis weit her geholt. Fran-

1) D. Nat.-Litt. IV, 1, 2; das thüringische Original ist nur zum Teil erhalten; vollständig besitzen wir den Lohengrin nur in der weitläufigen Bearbeitung und Fortsetzung eines späteren bayerischen Dichters; vgl. Elster, PBB. 10, 81 ff.; zur Frage nach dem Verhältnis zwischen Lohengrin und chevalier au cygne Golther, roman. Forschungen 5, 103 ff. Ausgabe des Gedichtes von Rückert 1858. — 2) D. Nat.-Litt. IV, 1, 2; eine vollständige Handschrift des Titurel gab Hahn 1812 heraus. Für eine kritische Ausgabe des Gedichtes liegen Vorarbeiten vor. Vgl. auch Zarncke, der Gral-tempel, 1876 (Abhandl. d. sächs. Gesellsch. der Wissenschaften Bd. 7).

zösische Texte waren nirgends unmittelbare Vorlagen. Den Kyôt nennt Albrecht als Quelle, aber natürlich hierin nur unselbständig den Wolfram nachahmend. Wertvoll ist der Titurel unter anderm auch dadurch, daß er den schwierigen Eingang zu Wolframs Parzival in ausdeutender Paraphrase am Anfang wiederholt, und durch die berühmte Schilderung des Graltempels. Im übrigen ist das Gedicht durch die Einmischung dunkler, unerquicklicher Gelehrsamkeit und durch eine ebenso schwerverständliche Sprache berüchtigt. Nicht nur inhaltlich, sie paraphrasierend und interpolierend, sondern auch formell schließt sich Albrecht an Wolframs Titurelstücke an. Er übernahm die Titurelstrophe und führte als neu Cäsurreime ein. Bezeichnend für das Verständnis, das der echte Wolfram bei der Nachwelt fand, ist der Umstand, daß das Gedicht im Mittelalter für eine wirkliche Wolframische Schöpfung angesehen wurde. Vielleicht zu scheiden von diesem Dichter ist ein Albrecht von Scharfenberg[1]), dessen Gedichte nur in Überarbeitung aus dem 15. Jahrhundert durch den bayerischen Wappenmaler Ulrich Fürterer vorliegen, der einen 'Seyfrid de Ardimont' dichtete, in welchem er eine Geschichte aus Motiven der Artusepen und der alten deutschen Sigfridsage, vielleicht nach dem Lied vom hürnen Seyfrid erfand, sowie einen Merlin, dessen Stoff er einem französischen Prosaroman entnahm.

Durch ihre Vielseitigkeit ragen hervor die drei Dichter Rudolf von Ems, Konrad von Würzburg und der Stricker. Rudolf von Ems[2]) (1220—1254), ein Schweizer dichtete nach Gottfrieds Muster mit großer formeller Kunst; sein Bestreben ist ein lehrhaftes, jedoch nicht so ausgeprägt, daß darunter die einfach-sinnigen Erzählungen Not litten. Von den französischen Quellen wandte er sich in den erhaltenen Werken mit Entschiedenheit ab und verdammt die trügerischen Geschichten, mit denen er früher die Welt belogen habe. Rudolf gehört zu den gelehrtesten Dichtern des Mittelalters, was sich schon darin kund giebt, daß er sich öfters nicht mit einer einzigen Quelle begnügte, sondern mehrere beizog. Auch mit der deutschen Dichtung seiner Zeit war er wie wenige andere vertraut. Seine dichterische Kraft zeigt sich am schönsten im guten Gerhard und in Barlaam und

1) Vgl. R. Spiller, Z. f. d. A. 27, S. 165 ff. — 2) D. Nat.-Litt. IV, 1, 2; vgl. J. Bächtold, Gesch. d. deutschen Litteratur in der Schweiz I, S. 96 ff., woselbst gute Charakteristik und übersichtliche Zusammenstellung der Ausgaben und Abhandlungen über die einzelnen Werke.

Josaphat; in den späteren Werken erlahmt sie sichtlich, Rudolf wird nüchterner und weitschweifiger. „Der gute Gerhard" ist vermutlich aus einer lateinischen Vorlage entnommen. Die Grundlehre, die an der Handlung der schlichten Erzählung erläutert werden soll, ist, man solle das Gute nur des Guten wegen thun, ohne Rücksicht auf äußeren Gewinn und Ruhm. Die schlichte Herzensgüte eines bescheidenen Kaufmanns bildet den Gegensatz zur selbstbewußten Werkheiligkeit des Kaisers Otto. Auch im Barlaam und Josaphat[1]) schöpfte Rudolf aus dem Lateinischen. Es ist die indische Legende vom Buddha, der dem Glanze des Königtums entsagt, um Büßer zu werden, übertragen auf christliche Verhältnisse. Der um 630 in griechischer Sprache verfaßte Roman gewann durch lateinische Bearbeitungen im 12. Jahrhundert die weiteste Verbreitung unter den abendländischen Völkern. Die Geschichte hat in Rudolfs gefälliger Darstellung nur gewonnen, indem Rudolf die Handlung klarer und bewegter durch richtige Kürzungen aus den im lateinischen Original schier erdrückenden biblischen Citaten und Erklärungen herausarbeitete.

Das Gebiet der Legende betrat Rudolf in einem verlorenen Gedicht Eustachius. Dann schrieb er eine umfängliche, unvollendet gebliebene Alexanderdichtung. Er will ein wahrhaftes und erschöpfendes Bild des Königs geben und zieht daher Quellen in großer Anzahl bei, so Curtius Rufus, die historia de preliis des Leo aus dem 10. Jahrhundert, die ältere Bearbeitung des Pseudokallisthenes aus dem 4. Jahrhundert, den Julius Valerius. Bemerkenswert ist, daß Rudolf das mittelalterliche Latein des Leo besser versteht als das des Curtius, wo ihm oft sprachliche und sachliche Mißverständnisse begegnen. Außer den historischen Quellen benützte er noch solche, die den Helden mit der biblischen Geschichte in Beziehung zu setzen verstatteten, und zwar die Bibel, des Comestor historia scholastica, den Josephus Flavius, Methodius und Hieronymus. Dieses ausgedehnte Material behandelte er mit Breite, aber unfrei. Gerade die Heranziehung so vieler Quellen schädigten die Einheitlichkeit der Erzählung, die dabei nicht zustande kommen konnte. Zu einer selbständigen Darstellung erhob sich der Dichter nicht.

1) Über zwei andere Bearbeitungen der Geschichte von Barlaam und Josaphat aus dem 13. Jahrh. vgl. Goedeke, Grundriß I², S. 123.

Wahrscheinlich nach einer verlorenen nordfranzösischen Quelle, die Rudolf schon in seiner Jugend kennen gelernt hatte, aber erst später zur Bearbeitung vornahm, ist der Wilhelm von Orlens gearbeitet. Rudolf kehrt damit zu den trügelichen mæren zurück, die er im Eingang des Barlaam verdammt hatte. Den Inhalt bildet die Liebesgeschichte des jungen Herzogs Wilhelm von Orleans und der Amelie, der Tochter des Königs Raynher von England, die er zuletzt heiratet und damit die Krone von England erwirbt, zusamt deren französischen Besitzungen, der Normandie und Brabant. Die romantische Erzählung läßt noch die historische Unterlage durchblicken, die Geschichte Wilhelms des Eroberers. Schon darum ist die bestimmte Berufung Rudolfs auf eine französische Vorlage sehr glaubhaft.

Des Dichters letztes, unvollendetes Werk ist die Weltchronik, welche von der Schöpfung bis auf seine Zeit herabreichen sollte, aber nur die Bücher des Alten Testaments von den ältesten biblischen Zeiten bis zu Salomos Tod umfaßt; auf die Erzählung vom Turmbau zu Babel folgt eine Einschaltung über Erd- und Völkerkunde nach dem Geographiebuch des Mittelalters, der imago mundi des Honorius Augustodunensis. Außer der Bibel ist wieder die historia scholastica des Petrus Comestor, dann Gottfried v. Viterbo und des Julius Solinus Polyhistor, eine fabelhafte Naturgeschichte aus dem 3. Jahrhundert herangezogen. Die Weltchronik erfreute sich einer außerordentlichen Verbreitung, sie bildete eine der Hauptquellen, aus denen im Mittelalter den Laien Kunde vom Inhalt des Alten Testaments zufloß. Sie wurde benützt und nachgeahmt von einem im Dienste Heinrichs des Erlauchten von Thüringen (1247—1288) stehenden geistlichen Dichter, in der sogenannten Christherrechronik oder Thüringer Reimbibel, die jedoch schwächer ist als Rudolfs Werk. Aus Rudolfs Weltchronik und ihrer Nachahmung, der Christherrechronik entstanden gemischte Textredaktionen, welche im 14. Jahrhundert durch Heinrich v. München vermehrt und bis auf Ludwig den Frommen fortgesetzt wurden. Die Weltchronik wurde von Rudolf im Auftrage Konrads IV. verfaßt. Rudolf ahmte Gottfried in zwei litterarhistorischen Abschnitten im „Wilhelm" und „Alexander" nach.[1]) Zwar steht sein ästhetisches Urteil hinter dem des Meisters an Feinheit weit zurück, aber die Exkurse sind ihres Inhalts wegen von unschätzbarem Werte. Sie ent-

1) Sie sind öfters abgedruckt, am besten von Bartsch, Germania 24, 1—9.

halten Verfassernamen und Titel von Werken, die verschollen sind, und liefern mit Gottfried zusammen einen schönen Beitrag zur Litteraturgeschichte des 12. und 13. Jahrhunderts.

Auch Konrad von Würzburg[1]) (gestorben 1287 in Basel) war ein gelehrter Mann, ein fahrender Sänger von bürgerlicher Herkunft. Er verstand lateinisch und eignete sich vielleicht auch mit der Zeit das Französische an, das er anfangs bei seinen ersten Übersetzungen noch nicht beherrschte. Er gebietet über theologische und juristische Kenntnisse. Auch er ist ein Schüler Gottfrieds und besitzt großes Formtalent, wenn ihm auch Gedankentiefe abgeht. Er beherrscht die Metrik fast so sehr wie sein Meister, er schreibt einen zierlichen und fließenden Stil. Die Minneschilderungen sind warm empfunden, doch fehlt ihnen Gottfrieds Leidenschaftlichkeit und sinnberückender Zauber. Sein epischer Vers ist meistens eintönig jambisch gebaut, d. h. die Senkungen fehlen fast immer, als Lyriker dagegen wendet er sehr verkünstelte Maße an. Konrad ist sehr vielseitig, mit gleicher Fertigkeit behandelte er weltliche und geistliche Stoffe. Er fühlt sich als Epigone, er klagt über den Verfall der höfischen Kunst, aber er dichtet zugleich schon ganz im Geschmacke seiner und der späteren Zeit. Sehr glücklich ist der Dichter in der kleineren Erzählung, in der Novelle; durch Form und Inhalt ist seine Darstellung hier gleichmäßig ausgezeichnet. Ebensowohl gelungen sind seine Legenden. Aber größeren, umfangreicheren Stoffen gegenüber erlahmt seine Kraft. Er weiß eine weitschichtig angelegte Erzählung nicht zu bemeistern und übersichtlich aufzubauen. Der Faden geht ihm unter allerlei Nebensachen verloren, er verwirrt und verwickelt die Haupthandlung mit vielem Beiwerk.

Als Lyriker versuchte sich Konrad in geistlichen Liedern und in lehrhaften meistersingerlichen Sprüchen, doch auch im Tanz-, Minne-, Mai- und Wächterlied. Die kleineren Dichtungen entstanden während Konrads Wanderjahren, die größten meistens, als er in Basel seßhaft geworden war.

Auf ein zeitgeschichtliches Ereignis, die Krönung des Richard von Cornwallis in Aachen, (1257) spielt das Turnier von Nantes an. Ein König Richard von England steht an der Spitze deutscher Fürsten dem Könige von Spanien (Alfons X. von

1) D. Nat.-Litt. 1V, 1, 2; über die Reihenfolge der Werke und die einzelnen Ausgaben vgl Bächtold, Gesch. d. deutschen Litteratur in der Schweiz S. 116 ff.

Castilien) und anderen romanischen Fürsten, die unter Frankreichs Führung fechten, im Kampfspiel gegenüber. Außer der Beschreibung des Turnieres giebt der Dichter eine ausführliche und heraldisch genaue Wappenkunde von allen Beteiligten. Völlig sicher ist übrigens Konrads Verfasserschaft beim Turnier von Nantes nicht. Aus französischer Vorlage stammt der Schwanritter, eine wie es scheint ziemlich getreue Wiedergabe eines Gedichtes vom chevalier au cygne, also der ursprünglichen französischen Quelle, unbeeinflußt durch Wolframs Loherangrin. Fruchtbar war Konrad auf dem Gebiet der kleinen Erzählung, der Novelle, die um die Mitte des 13. Jahrhunderts den schwerfälligen Roman abzulösen begann und die ihre Stoffe teils aus alten heimischen Sagen und Schwänken, wie sie im Volke umgingen, entnahm, teils aus Legenden und aus dem reichen Hort der internationalen Novellistik, wie sie vorwiegend in lateinischen Aufzeichnungen vorlag, endlich auch aus französischen fabliaux, worin besonders schlüpfrige Seiten hervorgekehrt waren. Die spätere Zeit hat übrigens Konrad weit mehr solcher Poesieen zugeschrieben, als er wirklich verfaßte. Von den ihm sicher zugehörenden kleineren Werken sind folgende zu nennen: Er dichtete Kaiser Otte nach lateinischer Quelle. Heinrich von Kempten hat sich am Kaiser vergriffen und wurde darum aus seiner Nähe verwiesen. Einst gerät der Kaiser in Gefahr; der Ritter, welcher eben im Bade sitzt, springt nackt dem Kaiser zur Rettung bei und erlangt dadurch wieder seine Gnade. Die Herzmäre erzählt, wie eine Frau auf das Veranstalten ihres eifersüchtigen Gatten das Herz ihres Geliebten zum Essen vorgesetzt erhält. Als sie die Wahrheit erfährt, nimmt sie keine andere Speise mehr zu sich und stirbt. Im Engelhart, der zu Konrads größeren Werken zählt, ist nach lateinischer Quelle die alte Freundschaftssage behandelt. Dietrich bewährt dem Engelhart seine Treue, indem er sich für jenen einem Gottesurteil unterzieht; Engelhart vergilt diese That, indem er Dietrich durch das Blut seiner eigenen Kinder vom Aussatz heilt. Von den längeren Erzählungen ist der Engelhart am besten gelungen, da der Dichter hier des Stoffes durchweg Herr blieb. „Der Welt Lohn" greift eine sagenhafte Vorstellung auf, die bei Walther von der Vogelweide begegnet und welche das Mittelalter auch bildlich darstellte z. B. an den Kirchenportalen in Worms und Basel: die Welt erscheint als eine leuchtend schöne Frau, aber wie sie den Rücken

kehrt, zeigt sich dieser voller Beulen und Geschwüre und von Ungeziefer zerfressen. Diese Sage knüpfte Konrad an den Namen Wirnts von Grafenberg; dem sei einmal des Abends Frau Welt so auf seinem Zimmer erschienen, da habe er ihrem Dienste entsagt und ein gottselig Leben begonnen. Die Veranlassung hiezu konnten wohl nur die Schlußworte des Wigalois bieten, wo Wirnt über das Elend der glänzenden Welt Klage erhebt:

'ich bin wol innen worden,
daz der werlde fröude sinket
unde ir êre hinket.'

In einer Allegorie tritt die Kunst auf und klagt über ihre traurige Lage. Die Allegorie wählt das Bild einer Gerichtsverhandlung, wie dies nachmals im 14. Jahrhundert so sehr beliebt wurde. Die Gerechtigkeit ist Richterin, die Kunst Klägerin, die Milde, d. h. die Freigebigkeit großer Herren, die Angeklagte und zwölf andere Tugenden sitzen als Schöffen.

Von der poetischen Kunst hatte Konrad eine hohe Meinung: alle Kunst kann gelernt werden, doch nie Singen und Sagen; das muß von selber entspringen und wachsen, aus dem Herzen soll es klingen von Gottes Gnaden. Der Sänger und Dichter schafft, wie die Nachtigal singt, vor allem zur eigenen Lust und Freude. Der Dichter steht nicht mehr wie die alten Meister mitten unter seinem Publikum und fühlt sich eins mit ihm, er tritt abseits von der Menge oder stellt sich im Bewußtsein seines besonderen Berufes über sie.

Von Legenden behandelte Konrad mit großem Glück den Alexius, Silvester und Pantaleon. Alle die reichen bildlichen Ausdrücke und Gleichnisse, die in den Marienliedern zu Ehren der heiligen Jungfrau geschaffen worden waren, vereinigte Konrad zu einem schwungvollen Hymnus auf die Gottesmutter. Der Dichter erscheint als ein in seiner Werkstatt schaffender Schmied, der Gold- und Edelsteine, das sind eben die Bilder und Gleichnisse, verarbeitet.

Endlich sind noch zwei große Romandichtungen nach dem Französischen zu erwähnen: Partenopier und Meliur (nach dem Partenopeus de Blois, bei dessen Verdeutschung ihm der Basler Heinrich Marschant behülflich war) und der nicht mehr vollendete

Trojanerkrieg hauptsächlich nach Beneit, doch mit Ergänzungen aus Ovids Heroiden und Metamorphosen und aus der Achilleis des Statius. Bei diesen weitschichtigen Arbeiten verliert Konrad den Blick aufs Ganze; er hat den Inhalt stückweise kennen gelernt, stückweise, handwerksmäßig auch übersetzt. So ist nicht etwa die Handlung in ihren Grundzügen klarer herausgearbeitet worden, im Gegenteil sie wurde von den Einzelheiten überwuchert, Widersprüche schlichen sich ein. Das Gesamtbild wird in Konrads Verdeutschung verschwommener. In den technischen wie stilistischen Ausdrucksmitteln ist Konrad sehr geschickt und so ist er für die Detailmalerei und anmutende Schilderung glücklich veranlagt, doch mangelt ihm das Stilgefühl, indem er, statt auf die Hauptscenen die Kraft seiner Darstellungskunst zu verlegen, das Nebensächliche mit der gleichen Breite behandelt wie das Wichtige und dadurch die Eindrucksfähigkeit seiner poetischen Mittel schwächt.

Noch mehr als Konrad leitet der Stricker[1]) in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in die neu anbrechende Zeit über. Die Heimat des Strickers lag in Mitteldeutschland, etwa im östlichen Franken. Er dichtete aber nicht in seiner Heimat, sondern als Fahrender an süddeutschen Höfen, besonders in Österreich. Er dichtete einen Artusroman „Daniel von Blumental"; er hat die Geschichte frei erfunden; die Berufung auf ein französisches Buch des 'Alberich von Vizensun' (Besançon), des bekannten Alexanderdichters, ist eine offenbare Lüge. Die Kämpfe weiß er mit Anschaulichkeit im Stile der Heldendichtung zu schildern. Hier wäre also die letzte eigentümliche Frucht des französischen Ritterromans: aus eigener Phantasie unter Verwertung einzelner Motive der älteren Romane erfindet ein deutscher Dichter ein Artusepos und schreibt es einem berühmten Franzosen zu. Im „Karl" dichtete er das Rolandslied des Pfaffen Konrad in die Sprache seiner Zeit mit selbständigen Erweiterungen um. Des Strickers Hauptbedeutung liegt aber auf dem Gebiet der Novellen und lehrhaft moralisierender Fabellitteratur, als deren Begründer er angesehen werden darf. Er ist darin lehrhaft, geistlich und religiös ernst gesinnt, aber auch schalkhaft. Mit beißendem Witze verspottet er die unnatürlichen Auswüchse des Minnesangs. Doch singt er selber von der Frauen-

1) D. Nat.-Litt. IV, 1, 2; vgl. die Litteratur bei Goedeke, Grundriß I², S. 105—112. [Rosenhagen, Untersuchungen über Daniel vom blühenden Thal vom Stricker 1890.]

ehre und klagt, daß die adlige Kunst verfalle. Er griff die Stoffe frisch auf, wo er sie fand, — manches mag aus lebendiger Volksüberlieferung stammen — und gewann sie in gefälliger Form für die Litteratur. Des Strickers Vorgang hat eine neue litterarische Bewegung hervorgerufen: die kleine Erzählung macht jetzt dem langen höfischen Epos den Rang streitig. Publikum und Dichter greifen mehr nach der ersteren. Die kleinern Gedichte des Strickers, mit denen er entschieden glücklicher war, als mit seinen Epen, scheiden sich in Novellen und Schwänke, worin es nur auf die Unterhaltung abgesehen ist, und in solche, die einen lehrhaften Nebenzweck verfolgen. Im letzteren Falle tritt die Didaktik in einer angehängten Schlußmoral zu Tage; während hier die Erzählung immer noch selbständige Bedeutung wahrt, giebt es auch lehrhafte Gedichte des Strickers, in denen die Didaktik die Handlung überwiegt. Im „Pfaffen Amis" erzählt er in launiger Art zwölf Schwänke, die dieser verschlagene Schelm mit Erfolg vollführt. Unter den kleineren Einzelgedichten wird einiges unter seinem Namen laufen, was ihm nicht ursprünglich zugehört. Man schreibt ihm etwa 12—13 solche 'mære' zu, darunter z. B. das ergötzliche Märchen von den drei Wünschen: einem Ehepaar gewährt, werden sie dadurch eitel, daß die Frau sich das schönste Kleid, der Mann im Zorn es ihr in den Leib wünscht und sie durch den noch übrigen dritten Wunsch wieder davon befreien muß. Mit 'bîspel' bezeichnet der Dichter Fabel oder Parabel. Es wird eine kleine Geschichte aus dem menschlichen Leben oder aus der Tierfabel vorgetragen; voraus- oder nachgestellt ist eine umständliche moralisierende Nutzanwendung. Gut und frisch ist meistens der erzählende Teil, die eigentliche Fabel, aber schlecht und unpassend die Moral. In den satirischen Lehrgedichten tritt die Klage über die Zeit hervor, deren Absinken durch den Verfall des Adels hervorgerufen ist; die Herren erfreuen sich nicht mehr an edler Minne und an der Sangeskunst, nur noch an niedrigster Sinnlichkeit. Die Herren von Österreich, sonst weit gepriesen um ihrer Freigebigkeit willen, sind karg geworden. In drohendem Ton warnt er den Adel vor der geknechteten Bauernschaft mit Hinweis auf zerstörte Burgen. Es ist keine erfreuliche Aussicht, die sich auf die Zustände des Lebens eröffnet. Kein Wunder, daß es auch mit der Kunst abwärts ging. Formell sind des Strickers Gedichte sehr sorgsam ausgearbeitet, besonders hinsichtlich

der strengen reinen Reime. In seinem Jugendwerk, im Daniel finden sich noch Freiheiten, die später verschwinden. Des Strickers Stil ist originell, er folgt aber mehr noch nationalen deutschen Mustern, als höfischen.

Zwei Novellendichter schließen sich der Strickerschen Richtung an, Wernher und Herrant von Wildonie. Wernher der gartenære[1]), wie man vermutet der Bruder Gärtner des Augustinerklosters zu Ranshofen beim Zusammenfluß der Salzach und des Inn, schrieb bald nach 1250 das Gedicht vom Meiersohne Helmbrecht, der als Kind eines wohlhabenden Bauern sich zu gut dazu fühlt, gleich seinem Vater hinter dem Pfluge herzugehen. Er will zu Hofe kommen, tritt zu diesem Zwecke in den Dienst eines Raubritters, wird selber Räuber und erleidet infolge seiner Missethaten ein schimpfliches, erschütterndes Ende. In der Erzählung wird wie in Neidharts Gedichten die Sucht des damaligen bayerischen und österreichischen Bauernvolkes gegeißelt, über seinen Stand hinauszustreben. Das Bild der Zustände des damaligen Adels und der älteren, am Hergebrachten haftenden Generation des Landvolkes im Gegensatz zur jüngeren modisch verderbten tritt in lebhaften Farben uns vor Augen. Die Erzählung stützt sich auf ein wahres Vorkommnis, und der Dichter beabsichtigte wohl, den Bauern aus der Umgebung seines Klosters, unter denen diese Dinge sich zutrugen, ein warnendes Beispiel vorzuhalten. Die Dorfgeschichte ist in jeder Hinsicht eine Zierde der mittelhochdeutschen Litteratur, und es ist zu bedauern, daß Wernher mit diesem glücklichen Versuch, einen sehr dankbaren Stoff aus dem täglichen Leben heraus zu greifen, so vereinzelt blieb. Der Inhalt ist prächtig dargestellt, jeder kleine Zug sehr anschaulich; die Erzählung bewegt sich in frischer, lebhafter Wechselrede, in der die Sprache der Vornehmen mit ihren lateinischen, französischen, böhmischen und niederdeutschen Phrasen hübsch persifliert wird. Es scheint in feinen Kreisen Sitte gewesen zu sein, alles Heimische in Kleidung und Sprache möglichst zu meiden und sich dafür mit fremden Lappen herauszuputzen. Trotz seiner lehrhaften Tendenz wird der Dichter doch nirgends langweilig und weitschweifig, sondern bleibt stets in Fühlung mit der Wirklichkeit. Nicht sowohl als Dichtung an und für sich betrachtet, sondern auch als reiche Quelle für die damaligen Kulturzustände nimmt

1) Vgl. D. Nat.-Litt. IV, 1, 2; F. Keinz, Helmbrecht und seine Heimat. 2. Aufl. 1887.

der Helmbrecht einen hervorragenden Ehrenplatz in der deutschen Litteraturgeschichte ein.

Zur Zeit des Interregnums dichtete Herrant von Wildonie[1]), ein Steiermärker, der an den Kämpfen mehrfach thätigen Anteil nahm. Er gehört zu den späten österreichischen Minnesängern; wichtiger als seine lyrischen Produkte sind vier kleine Erzählungen, die in schlichter ansprechender Weise geschrieben sind. Nur 'der verkerte wirt', d. i. der betrogene Ehemann ist geistesverwandt mit den zweideutigen Stoffen, welche immer mehr in Schwung kamen. Geschichten ähnlicher Art, deren Verfasser unbekannt sind, mögen beispielshalber angeführt werden: 'von dem übelen wibe', „der Junker und der treue Heinrich", „der Sperber", „das Häschen", die drei letzten zwar etwas frei aber witzig.

Jans Jansen Enikel, ein Wiener Bürger, wahrscheinlich dem Handelsstande angehörig, verfaßte in den achtziger Jahren des 13. Jahrhunderts eine umfangreiche Weltchronik im Stile der Kaiserchronik, also vornehmlich eine Sammlung von Novellen und Anekdoten enthaltend. Die Reimerei ist breit und ziemlich roh in der Form. Nach der Weltchronik schrieb er das Fürstenbuch, das mehr als wirkliche historische Quelle gelten kann, wenn auch hier viel Sagenhaftes eingemischt ist. Das Buch, prosaisch beginnend, behandelt die Geschichte von Österreich und Steiermark; mit dem Hauptteil, bei der Gründung von Wien heben die Verse an. Die Geschichte ist bis auf den letzten Babenberger, Friedrich den Streitbaren, († 1246) herabgeführt. Seine Darstellung gipfelt in der Verherrlichung Leopolds des Glorreichen (1198—1230) und Friedrichs des Streitbaren (1230—1246).

Die Ritterromane sind aber auch noch vertreten.

In Böhmen dichtete Ulrich von Eschenbach[2]), der am Hofe König Wenzels II. (1278—1305) lebte. Eine Alexanderdichtung von 28 000 Versen mit einem später angefügten Anhange von 2100 verfaßte Ulrich nach dem lateinischen, um die Mitte des 12. Jahrhunderts in Frankreich entstandenen Gedichte des Gualtherus de Castillione, das, in etwas schwierigem, antike Muster nachahmendem Stile verfaßt, auf älteren lateinischen Alexanderquellen beruht. Des Gualtherus Alexandreis war ein beliebtes Schulbuch im Mittelalter; eine glossierte und kommen-

1) D.' Nat.-Litt. IV, 1, 2; K. F. Kummer, poetische Erzählungen des Herrand von Wildonie, 1880. — 2) D. Nat.-Litt. IV, 1, 2.

tierte Ausgabe scheint Ulrich vorgelegen zu sein, wodurch es sich erklärt, daß er mehrmals den Inhalt der Alexandreis erweiterte. Zur Vervollständigung zog er auch die historia de proeliis und einige andere Quellen bei. Der Vorlage gegenüber hob er die Frauengestalten hervor. Ulrich ahmt Wolfram von Eschenbach nach, doch gebricht es ihm an selbständiger Originalität. Im Wilhelm von Wenden (zwischen 1287 und 1294) liegt ein sagenhafter, geistlich gefärbter Stoff, ähnlich dem der „guten Frau" und Crestiens Guillaume d'Angleterre, zu Grunde, wie der König Wilhelm, um Christum zu suchen, in Begleitung seiner Gattin alles das Seinige verläßt. Auf der Fahrt verliert er seine Frau und die Söhne, die sie ihm geboren. Nach der Bekehrung erhält er Weib und Kinder wieder und bekehrt auch diese samt seinen Unterthanen. Die unmittelbare Quelle Ulrichs ist noch unbekannt. Das meiste scheint eigene Erfindung zu sein. Vieles ist der Wirklichkeit, den Erlebnissen König Wenzels II. nachgebildet.

Um 1300 entstand das alemannische Gedicht von Reinfried von Braunschweig, das nicht vollständig[1]) erhalten ist. Es behandelt die Sage, die sich an Heinrich den Löwen knüpfte, und enthält geschichtliche Bestandteile von dessen Palästinafahrt. Sagenhaftes ist viel beigemischt: die Wunder des Morgenlandes, wie sie der Herzog Ernst schildert, dann wohl (was nur vermutet werden kann, weil das Gedicht unvollständig überliefert ist) die wunderbare Rückkehr des Gatten durch die Luft im Augenblick, da seine Gemahlin im Begriffe steht, sich mit einem andern zu vermählen. Manches Volkstümliche fügt sich schön der weitschweifigen Erzählung ein, wie der Traum der Frau vom Falken, den zwei Adler zerreißen, die Variation zum Liebesliedchen 'ich bin dîn, sô bist du mîn', und anderes mehr. Der gelehrte Dichter schreibt ums Geld und beklagt die schlimme Zeit. Er verfügte über eine große Belesenheit, wie seine verschiedenartigen Entlehnungen aufweisen, mit denen er eine ihm überlieferte Sage reichlich und selbständig ausschmückte. Konrad von Würzburg war sein Vorbild in der Form, die teilweise glatt und gut ist.

Die romantische Richtung, welche den Ritterroman in freier phantastischer Erfindung nach der Art des Strickers im Daniel

1) D. Nat.-Litt. IV, 1, 2; herausgegeben von Bartsch (litt. Verein Nr. 109) 1871. Vgl. dazu Bächtold, Gesch. d. deutschen Litteratur S. 134 ff. und die Anmerkungen.

von Blumental weiter pflegt, dauert auch noch fort. Zwischen 1210 und 2150 fällt das Werk eines unbekannten österreichischen oder bayerischen Fahrenden, der Wigamur[1]). Es ist ein erfundener Artusroman. Den Namen des Helden Wigamur aus bretonisch-französischem Guigamur[2]) hat der Dichter aus einem der Artusepen, in denen er mehrfach vorkommt, aufgeschnappt. Wigamur wird, während sein Vater einem Feste am Artushof beiwohnt, von einem Meerweib geraubt und diesem wieder von einem Ungetüm entführt, welches ihn in höfischer Zucht unterweist. Als er erwachsen ist, besteht er viele planlos aneinander gereihte Abenteuer, findet seinen Vater wieder und vermählt sich mit Dulciflur, die ihm geraubt und von ihm wiedergewonnen wird. Die einzelnen Motive sind aus Wirnts Wigalois, Ulrichs von Zatzikoven Lanzelet, Hartmanns Iwein und Wolframs Parzival entnommen. Die Darstellungsart ist nicht höfisch, sondern im Stile der niederen Spielmannsdichtung. Nur in geringen Fragmenten, die kein sicheres Urteil ermöglichen, liegt ein erzählendes Gedicht in Strophenform von Tirol und Fridebrand[3]) vor. Der Inhalt scheint in der Hauptsache erfunden und aus Motiven der Heldensage, Spielmannsdichtung und der Ritterromane (vielleicht vorzüglich aus Wolframs Parzival) zusammengetragen. Das Gedicht entstand vermutlich in Mitteldeutschland.

Wenig befriedigen die in der Hauptsache erfundenen Epen des Berthold von Holle[4]) (urkundlich in Hildesheim 1251 und 1270) „Demantin" und „Crane". Er hat wohl auch französische Quellen gekannt, aber nicht unmittelbar übertragen, sondern nach mündlicher Erzählung mit sehr freier Benützung. Der „Crane" zeigt Anklänge an den „Grafen Rudolf", was sich am ungezwungensten durch die Annahme erklärt, daß beide aus verwandter französischer Vorlage schöpften. Berthold ist wenig begabt und ungelehrt; ein Fortschritt zeigt sich im „Crane" dem „Demantin" gegenüber. Die Handlung ist mehr abgerundet, Bilder und Vergleiche sind oft glücklich gewählt. Im Stil neigt er zur Spielmannsart, Wiederholungen und typische Wendungen sind gewöhnlich. „Darifant" sein drittes Werk ist nur bruchstücksweise erhalten.

1) D. Nat.-Litt. IV, 1, 2. — 2) Zum Namen vgl. Zimmer, Zeitschr. f. franz. Sprache u. Litt. XIII, 7 ff. — 3) Herausg. von J. Grimm, Z. f. d. A. 1, 7 ff. — 4) D. Nat.-Litt. IV, 1, 2; Bartsch, Berthold von Holle 1858; Ausgabe des Demantin 1875; Goedeke, Grundriß I², 132 ff. [Vgl. Leitzmann, PBB. 16, 1 ff.; 346 ff.]

Berthold schrieb niederdeutsch, was Laute und Formen anlangt, aber im Stil, in Syntax und Wortgebrauch folgte er hochdeutschen Mustern. Mehrere Scenen sind denen bekannter ritterlicher Epen Wolframs und anderer nachgebildet. Der Erzählung giebt er dadurch den äußerlichen Anschein wirklicher Geschichte, daß er sie an historische Ländernamen und Titel anknüpft; doch besteht kein Zusammenhang zwischen seinen Romanen und geschichtlichen Verhältnissen, wie man deshalb vermuten könnte. Der Pleier[1]), ein Österreicher bürgerlichen Standes (1250—1280), erzählt seine drei Geschichten „Garel vom blühenden Thal", „Tandareis", „Meleranz" mit behaglicher Weitschweifigkeit. Er kennt Hartmann, Wolfram und den Stricker. Angeblich arbeitete er nach französischen Quellen; seine Berufungen auf die âventiure und daz mære sind aber ganz allgemein; er hatte gar keine Vorlage, sondern stellte sich seine Geschichte selber aus den Artusgedichten zusammen. Schon der Name des Garel „vom blühenden Thal" ist dem Daniel von Blumental des Stricker offenbar nachgeahmt. Das häusliche Leben auf den Ritterburgen ist anschaulich geschildert. Der Pleier stammte aus dem Salzkammergut; aus heimatlicher Volkssage bevölkerte er seine Gedichte mit wild-lieblichen Thälern und Bergseen, Wald- und Wasserfrauen, Zwergen und Riesen. Konrad von Stoffel[2]), aus dem Hegau (um 1280) ist ähnlich in der Erfindung des Stoffes zu Werke gegangen. Gauriel von Montabel, der Ritter mit dem Bock, ist eine freiwillige oder unfreiwillige Parodie auf Iwein, den Ritter mit dem Löwen. Konrad fingiert für seine geschmacklose Geschichte gleich eine spanische Quelle, was ihm vornehmer dünkte als die abgedroschenen französischen. Hartmann und Gottfried haben seinen im ganzen leichten und regelmäßigen Versbau beeinflußt. „Mai und Beaflor"[3]), von einem ungenannten österreichischen Verfasser, enthält die Sage von der unschuldig verkannten treuen Ehefrau, das beliebte Thema weltlicher und geistlicher Litteratur im Mittelalter. Es ist eine aus Märchenmotiven in England entstandene Geschichte von einer Königstochter, die vom 13. Jahrhundert an in

1) D. Nat.-Litt. IV, 1, 2; H. E. Meyer, Z. f. d. A. 12, 470 ff. zur Charakteristik des Dichters. — 2) D. Nat.-Litt. IV, 1, 2; herausg. von Khull 1885. — 3) D. Nat.-Litt. IV, 1, 2; herausg. von Pfeiffer 1848; vgl. O. Wächter, Untersuchungen über das Gedicht „Mai und Beaflor", 1889. Wächter versucht nachzuweisen, daß die Dichtung ein Jugendwerk des Pleiers sei. Zur Sage vgl. Suchier, œuvres poétiques de Philippe de Remi I, 1884, introduction S. XXIII ff.

allen Ländern weite Verbreitung fand. Beaflor, die Tochter des römischen Kaisers Telion, flieht vor der unnatürlichen Werbung ihres Vaters und kommt nach Mailand, wo sie der dortige Herrscher Mai heiratet. Graf Mai zieht ins Feld, Beaflor gebiert inzwischen einen Knaben. Die Ränke der Schwiegermutter, welche die Botenbriefe an Mai fälscht, bewirken, daß Beaflor und ihr Kind dem Meere preisgegeben werden. Mais Rückkehr bringt die Schuldlosigkeit der Beaflor an den Tag, er tötet seine arge Mutter und sucht nach der verschwundenen Gattin. Zu Rom hatte sie Schutz gefunden, dort wuchs auch ihr Sohn heran bis zur glücklichen Wiedervereinigung mit Mai. Den Stoff will der Dichter aus der mündlichen Mitteilung eines Ritters, der die âventiure an einer ungereimten Chronik las, entnommen haben. Die Mundart des Gedichts ist bayerisch-österreichisch, die Darstellung unbeholfen und weitschweifig, ermüdend durch Wiederholungen; aber Seelenzustände sind oft wahr und treffend geschildert.

Die geistliche Litteratur[1]) ist verhältnismäßig nur schwach vertreten und schließt sich im Stil ganz an die höfische an. Von bestimmendem Einfluß für eine weltliche, dem höfischen Ideal entsprechende Behandlung legendarischer Stoffe waren Hartmanns Gregorius und armer Heinrich. Konrad von Fussesbrunnen in der Nähe von Krems in Österreich dichtete um 1210 nach dem Pseudo-Matthäus die Kindheit Jesu. Früher, behauptet er, habe er auch weltliche Stoffe behandelt. Geistlichen Standes war er nicht, nie verfällt er in den Kanzelton. Sprache und Metrik folgt der Hartmanns, der Stil ist frisch und lebhaft. Konrad von Heimesfurt, ein Alemanne, der sich selber als einen „armen Pfaffen" bezeichnet, ist der Schöpfer zweier nach lateinischen Vorlagen verfaßten Gedichte, der Himmelfahrt Mariä (ca. 1225) nach dem transitus Mariae virginis und der Auferstehung Christi (ca. 1230) nach dem Nikodemus-Evangelium. Seine Vorbilder waren Hartmann, Gottfried und Konrad von Fussesbrunnen. Der geistliche Ton tritt gelegentlich in Mahnungen hervor; aber die Gefälligkeit der Darstellung wird dadurch nicht beeinträchtigt. Warm und schön schrieb er von Mariä Tod und Himmelfahrt, mehr kunstreich und belehrend in der ‚urstende'

1) Über die geistliche Litteratur und die angeführten Dichter vgl. D. Nat.-Litt. III, 2.

(Auferstehung). Beide Dichter legen ein strenges Verbot gegen eigenmächtige Abschreiber und Überarbeiter ein, damals wurden ja so viele ältere Gedichte frei modernisiert, aber ohne Erfolg. Lebendig spiegeln sich die Zeitverhältnisse wieder: der erste gewährt Einblicke ins häusliche Leben, der zweite führt anschaulich das Rechtsverfahren vor. Ebernant von Erfurt, ein Thüringer, dichtete in engem Anschluß an die 'vita Heinrici imperatoris I.' und 'vita sanctae Cunegundis' die Legende Heinrich und Kunigunde nach 1216. Er erzählt ziemlich trocken und redselig. Einer französischen Bearbeitung der Georgslegende folgte Reinbot von Turn in Oberfranken (ca. 1240). Zu Otto dem Erlauchten von Bayern (1231—1253) hatte er engere Beziehungen. Otto und seine Gemahlin hatten ihm das Buch gegeben, wie einst Landgraf Hermann dem Wolfram die Willehalmquelle. Wolfram ist sein Muster; wie dieser scherzt er einmal über seine eigenen ärmlichen Verhältnisse. Oft wendet er sich im Verlaufe der Dichtung unmittelbar gesprächsweise an seine Leser oder an die âventiure, dadurch den spröden Stoff, der poetisch wertlos ist, lebendiger gestaltend. Auch Gebete voll Innigkeit und in schwungvoller Rede weiß er einzuschalten. In seinem bilderreichen Stile sucht er Wolframs Art wo möglich noch zu überbieten; dabei gerät er neben manchem schönen Vergleich aber auch häufig in unleidlichen Schwulst. Der heilige Georg sollte eben ein würdiges Seitenstück zu Wolframs Willehalm abgeben. Die Unwahrscheinlichkeiten und Übertreibungen des Inhalts können dem deutschen Dichter nicht zur Last fallen; jedenfalls hat die Legende in der durch charakteristische Züge ausgezeichneten Bearbeitung gewonnen. Heinrich von Krolewicz, ein Geistlicher aus Meißen, verfaßte 1252—1255 eine Auslegung des Vaterunsers. Er glaubt, der erste zu sein, der in deutscher Sprache solches unternehme. Das ist unrichtig, schon hundert Jahre zuvor waren dergleichen lehrhafte, dichterisch höchst unfruchtbare Versuche gemacht worden. Er wird in der Hauptsache einer lateinischen Quelle gefolgt sein. Kulturgeschichtliche Beachtung beansprucht das Werk infolge von einigen eingeflochtenen naturwissenschaftlichen Bemerkungen. Lutwin, ein sonst unbekannter österreichischer Dichter, schrieb ein Gedicht von Adam und Eva. Er benutzte eine lateinische Vorlage, in welcher die auf jüdischen Sagen beruhenden ausführlicheren Berichte über Adams Leben nach der Vertreibung

aus dem Paradiese behandelt waren. Adam und Eva wollten Buße thun, doch abermals ward diese durch den Teufel gestört. Vor Adams Tod fährt sein Sohn Seth ins Paradies, um einen Zweig vom Baume des Lebens zu holen. Der Dichter schließt sich noch an höfische Vorbilder an, namentlich aus dem Wigalois kehren Wendungen wieder. Zur geistlichen Litteratur zählen noch einige Mariengedichte, wie das vom 'jüdel', vom bekehrten Judenknaben, Mariengrüße, Marienſequenzen, Marienklagen, die zuerst episch auftretend bald für die Entwicklung des geistlichen Dramas wichtig werden, und Marienleben, ein niederrheinisches um 1250, und das des Walther v. Rheinau um 1270. Walther übersetzt die vita beatae Virginis et Salvatoris metrica Satz um Satz. Im Stil lehnt er sich an Konrad v. Würzburg an. Lambrecht v. Regensburg dichtete um 1240 ein Leben des heiligen Franciskus. Aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammt die „Warnung"[1]), ein memento mori, das vielfach an Heinrich v. Melk erinnert. Auch hier wird der irdischen Liebe das Bild der Zerstörung, der Tod gegenübergestellt. Die höfische Gesellschaft wird anschaulich geschildert und öfters nähern sich die Anschauungen des Verfassers der ritterlichen Moral. Gegen den Minnesang polemisiert das Gedicht. Der Verfasser war vermutlich ein armer österreichischer Adliger, der später reuig im Kloster seine Zuflucht nahm. Auch hierin ähnelt er seinem Vorbilde, dem Heinrich v. Melk; aber an energischer scharfer Charakteristik steht er hinter ihm zurück. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts scheint das Gedicht von einem Geistlichen überarbeitet und durch Zuthaten erweitert worden zu sein; nur in dieser Gestalt liegt es vor. Einen tieferen Gehalt gewann die geistliche Dichtung erst wieder durch die Mystik, deren litterarische Blüte aber erst dem folgenden Zeitraum zugehört.

Um die Mitte des 13. Jahrhunderts beginnt eine neue Richtung in der Historiographie aufzukommen; die fabulösen Weltchroniken werden durch die nüchterneren Reimchroniken abgelöst, deren Wert freilich nicht ein litterarischer, sondern vielmehr ein historischer ist. In diesen Reimchroniken haben wir übrigens keineswegs immer bloße trockene Aufzählung von Ereignissen, vielfach herrscht auch hier die dichtende und erfindende Phantasie, und die Historiker suchen in der älteren erzählenden Poesie, in der Heldensage und

1) Vgl. Borinski, Germania 35, 286 ff.

im Ritterroman ihre Vorbilder. Einfach und sachlich schrieb der kölnische Stadtschreiber Gottfried Hagen[1]) zwischen 1277 und 1288 die Geschichte seiner Vaterstadt von 1250—1270. Hagen steht auf der Seite der Patrizierpartei. Er hatte politische Wirren und Streitigkeiten zwischen der Bürgerschaft und den Erzbischöfen Konrad und Engelbert zu schildern. Die livländische Reimchronik beschreibt die Besiedelung und Bekehrung Livlands und die Kämpfe der Deutschordensritter von 1250—1290. Die Geschichte Österreichs von 1246—1309 erzählt sehr lebendig und eingehend Ottokar von Steier[2]). Er berichtet vielfach nach eigener Anschauung; im Stile lehnt er sich besonders an Hartmann an, aus dessen Iwein er nicht nur manche Wendung, sondern ganze Absätze entlehnte.

Lyrik und Didaktik.

Das Minnelied wurzelt tief im menschlichen Herzen und wächst überall dem Lichte entgegen, wo Menschen wohnen. Lenz und Liebe sind miteinander vereinigt, sowohl innerlich, da beide keimen und treiben und knospen, als auch äußerlich: denn die Geselligkeit wird in alter Zeit durch den einbrechenden Winter weit mehr zurückgedrängt, als wir uns heute es vorstellen. Die Wege von Lieb zu Lieb, die Tummelplätze der Jugend auf dem grünen Anger unter der Linde sind verschneit und ungangbar geworden. Der Winter raubt der Minne die glückliche Gelegenheit, heimliche oder offene, die der Frühling ihr reichlich darbot. So bringt das Dichten und Trachten von selber Liebesglück und Lenzeserblühen zusammen, andererseits Liebesweh und Winter. Das erste Veilchen, der Vogelsang, jedes noch so unscheinbare Zeichen erfüllt im Frühling die Brust mit unendlichem Jubel und eröffnet dem Sehnen und Hoffen die schönsten Ausblicke, das fallende Laub und der Reif aber wecken bange Ahnung des Winterleides, das rasch herannaht. Das sind die einfachen Motive, aus denen jede Liebespoesie hervorquillt; sie sind aber trotz ihrer scheinbaren Armut auch unerschöpflich reich wie die Blumen, die jedes Jahr in unzähligen Formen und Farben aufsprießen. Jegliche bietet dem Auge Neues und Erfreuendes. So mögen sich auch die Liebesliedchen unermüdlich wiederholen und verjüngen.

1) D. Nat.-Litt. IV, 1, 2. — 2) D. Nat.-Litt. IV, 1, 2.

Eine solche einfache Liebesdichtung war natürlich dem germanischen Stamme zu eigen; sie gleicht aber auch darin den Blumen, daß sie ein Kind des Augenblickes ist und rasch vergeht. Selten und fast immer nur zufällig gelangen Verse davon zur Niederschrift. Der Ruodlieb enthält eine hübsche deutsche Grußformel:

dixit: dic illi nunc de me corde fideli
tandundem *liebes*, veniat quantum modo *loubes*,
et volucrum *wunnâ* quot sint, tot dic sibi *minnâ*,
graminis et florum quantum sit, dic et honorum.

Die Geliebte wünscht dem Freund soviel Liebe als Laub, soviel Minne als der Vöglein Weid und Wonne, soviel Ehre als Gras und Blumen. Berühmt ist die Strophe, die ein Mädchen in einen lateinischen Brief an ihren gelehrten Freund einfließen läßt:

Dû bist mîn, ich bin dîn:
des solt dû gewis sîn.
dû bist beslozzen
in mînem herzen:
verlorn ist daz slüzzelîn:
dû muost immer drinne sîn.

Im späteren Volksliede fand namentlich viel aus der alten einheimischen Liebesdichtung Eingang. Neben dem Liebesliedchen, das Freund und Freundin sich zusangen, standen von alters her Reigenlieder, die im Chore zu Tanz und Lustbarkeit ertönten. So wurde der anbrechende Lenz und Sommer mit Tanz und Gesang eingeholt. Im Winter aber, von der Sonnenwende ab, erklangen Beschwörungen gegen den rauhen Feind der Sommerwonne, die mit dem wachsenden Tageslicht froher und freudiger wurden und allmählich ins Lenzeslied hinüberleiteten. Aus diesem Reigengesang treffen wir in der Dorfpoesie des 13. Jahrhunderts Wiederklänge. Im Südosten Deutschlands, wo wir auch das nationale Heldenepos erblühen sehen, erwuchs eine ritterliche Lyrik selbständig empor, die freilich allein für die ritterlichen Kreise berechnet ist und sich keineswegs mit derjenigen des Volkes deckt, die eine bereits hoch entwickelte Kunstgattung repräsentiert, aber die wir doch als eine Schöpfung des deutschen Geistes zu betrachten haben, gekräftigt in Form und Inhalt an den Vorbildern deutscher Dichtung und vielfach im epischen Stil und Anschauungs-

kreise gehalten. Noch fehlt das subjektive Hervorkehren des Gefühlslebens, die Zergliederung der innerlichen Vorgänge, die eingehende Schilderung der persönlichen Empfindung; diese Liederdichtung trägt häufig episches Gewand, die Gefühle werden nur angedeutet, nicht ausführlich beschrieben.

Diesem altheimischen Minnesang im Osten begegnete in Westdeutschland ein anderer ritterlicher Minnesang, der auf romanischer Grundlage beruhte, der in Form und Inhalt sich an fremde Vorbilder anlehnte und bald, dem Zuge der Zeit folgend, die schlichteren deutschen Lieder übertönte. Sowohl die provençalische, wie die französische Lyrik wurden nachgeahmt, erstere mehr am Oberrhein bei den Alemannen, letztere in Niederdeutschland. Süddeutschland und die Rheingegenden sind am Minnesang vornehmlich beteiligt; hier geschah infolge der günstigen Lage und der engeren Beziehungen zu Frankreich wie in der Epik die Entlehnung, hier schlug die aus der Fremde geholte Pflanze auch bald Wurzel und gedieh kräftig. Dagegen nimmt Norddeutschland am Minnesang verhältnismäßig nur wenig Anteil und hat nichts von selbständiger, eigenartiger Bedeutung hervorgebracht.

Bei den Dichtern des altheimischen Minnesanges, d. h. beim Kürenberger, Burggrafen von Regensburg und Rietenburg, Meinloh von Sevelingen und in einigen unter Dietmar v. Eist überlieferten Gedichten treten gemeinsame, formelle Eigentümlichkeiten hervor. Der Strophenbau ist einfach, meistens eine Variation des Kürenberger Tones, der sogenannten Nibelungenstrophe, die überhaupt lange in der deutschen Lyrik nachklingt. Eine Gliederung innerhalb der Strophe (Stollen und Abgesang) ist noch nicht vorhanden. Im Verse dürfen Senkungen noch beliebig fehlen; die Reime sind unrein; die Reimstellung ist einfach, gewöhnlich a a b b, also zwei aufeinander folgende Verse durch Reim gebunden.

In der folgenden Periode schreitet die Vers- und Reimkunst unter romanischem Einfluß erheblich vorwärts, wenn auch die älteren Minnesinger in Einzelheiten (z. B. in Anwendung von nicht dreigeteilten Tönen, in ungenauen Reimen) noch an den heimischen Minnesang erinnern. Die Töne werden mannigfaltiger, innerhalb der Strophe wird das Gesetz der Dreiteilung, zwei gleichgebaute Stollen, darauf der Abgesang, durchgeführt. Beim Bau des Verses wird auf regelmäßigen Wechsel von Hebung und

Senkung gesehen. Der Reim wird rein; die Reimstellung wird künstlich verschlungen. Besonders beliebt ist Durchführung eines zweifachen Reimes durch die ganze Strophe, d. h. der Abgesang wiederholt in neuer Gruppierung die Reime der Stollen (z. B. a b a b : a b b a). Silbenzählung, wie sie im Romanischen üblich, zeigt auch der deutsche Vers. Der daktylische Rythmus, welchen Hausen und einige andere aus des Minnesangs Frühling aufweisen, zumeist ein viermal gehobener daktylischer Vers, ist aus dem zehn- oder elfsilbigen Verse der Romanen mit neuem Rythmus herausgebildet; im Anfang des 13. Jahrhunderts kam dieser jedoch wieder ab.

Der mittelhochdeutsche Lyriker ist Dichter und Komponist, der Bau der Strophe, der Ton ist durch die Melodie bedingt. Natürlich sind die bewegteren Strophen aus der romanisierenden Periode des Minnesangs auch auf eine künstlichere Melodie gebaut, als die einfachen gemessenen der altheimischen. Originalweisen aus dem 12. und beginnenden 13. Jahrhundert sind nicht überkommen. Es ist wahrscheinlich, daß in der Musik noch deutlicher als in der Metrik, nach der wir allein urteilen können, der romanische Einfluß kenntlich war, und der große Unterschied zwischen den deutschen Weisen des Kürenbergers und denen der späteren im romanischen Kunststile. Die Lieder wurden zur Harfe gesungen oder auch zur Fiedel. In letzterem Falle konnte aber entweder nur die Melodie den Hörern zuerst vorgespielt und dann vorgesungen werden, oder es mußte sich der Sänger von einem Spielmann, einem musikalisch gebildeten Knappen, der ja gewöhnlich dem ritterlichen Minnesänger folgte, begleiten lassen; denn Singen und Fiedeln zugleich konnte bei der Beschaffenheit der mittelalterlichen Geigeninstrumente ein und derselbe Mann sicherlich nicht. Die mittelhochdeutsche Lyrik ist in großen Sammelhandschriften auf uns gekommen. Die wichtigsten sind die Heidelberger Handschrift (A) aus dem 13. Jahrhundert, die Weingartner (B) und die zweite Heidelberger (C, früher sogenannte Manessische, Pariser), beide aus dem 14. Jahrhundert stammend.

Diese Sammelhandschriften erweisen sich als eine Zusammensetzung aus kleineren einzelnen Liederbüchern [1]), die im Original verschwunden sind. Die Dichter haben ihre Lieder wohl zunächst

1) Paul in PBB. 2, 437 ff.

auf einzelne Blätter niedergeschrieben oder niederschreiben lassen, und so verbreitet. Von Liebhabern der Poesie wurden diese vereinzelten Erzeugnisse gesammelt und zu Liederbüchern vereinigt. Z. B. konnte so jemand eine Sammlung von Gedichten Veldekes oder Walthers veranstalten. Was er darin aufnahm, hing von seiner zufälligen Kenntnis ab. Die Ansicht, daß die Dichter selber ihre lyrischen Poesieen in solchen Büchern vereinigt und eine zeitlich geordnete Gesamtausgabe ihrer Werke veranstaltet hätten, ist nur für einige wenige Ausnahmefälle richtig. Die Liederbücher, in denen häufig ein Gedicht auch unter falschem Verfassernamen eingetragen war, bildeten das Material der großen Sammelhandschriften und sind zum Teil noch in den letzteren zu erkennen.

Wie in der Form, so ist auch im Inhalt zwischen dem altheimischen Minnesang und dem, der unter romanischem Einfluß steht, ein bedeutender Unterschied. Er betrifft vornehmlich die Person der Geliebten. Das deutsche Minnelied, auch im Kunstgesange des Ritters, entspringt dem natürlichen Gefühlsleben; es schildert die Liebe zwischen Jüngling und Jungfrau. Der ritterliche Liebende erscheint oft hart, mannhaft fest, die weiche, hingebende Sehnsucht eignet dem Weibe. Der Ritter versagt sich sogar in stolzem Mute. Anders im höfischen romanisierenden Gedicht. Die zu Grunde liegenden Verhältnisse entsprechen oft gar nicht der Wirklichkeit, sie sind gemacht und künstlich zur Schau getragen. Gegenstand des Preises ist die verheiratete Frau, und darum ist die Minne von Gefahren aller Art umgeben. Der Name der geliebten Frau darf nie genannt werden, um sie nicht bloßzustellen. Der altheimische Minnesang legte dem Weibe sehnsuchtsvolle Klagen in den Mund, später tritt die Frau zurück, sie wird nur angeschmachtet, und alles Sehnen und Bangen und Hoffen geht vom Manne aus; die Frau ist die Herrin, der Mann begiebt sich in ihren Dienst. Der Minnesang ist Mode; er gehörte zur vollkommenen Bildung des Ritters, wie Hartmann v. Aue unter den Tugenden des armen Heinrich nicht vergißt, zu erwähnen, 'er sanc vil wol von minnen'. Innige Töne findet aber auch diese höfische modische Kunstlyrik, zumal wenn sie sich aus dem Borne der volkstümlichen hin und wieder erfrischte, oder wenn das Lied aus der Seele eines tiefer veranlagten, poetisch begabten Mannes erklang.

Drei Abschnitte sind in der Geschichte der mittelhochdeutschen

Lyrik[1]) kenntlich: des Minnesangs Frühling von ca. 1170 bis ca. 1190, der auf der einen Seite die altösterreichischen Denkmäler, auf der andern die westdeutschen, nach romanischem Muster entstandenen Gedichte umfaßt. Frische Originalität, unverbrauchte Gedanken, stetig wachsende Verfeinerung der Verskunst zeichnen diese Zeit aus. In sommerlich reifer Männlichkeit blüht der deutsche Minnesang um 1200. Er gedeiht selbständig weiter, während die vorhergehende Periode die fremden Formen sich aneignen und gefügig machen mußte. Walthers Gestalt beherrscht den gereiften Minnesang. Er wußte ihn zu erfrischen und zu beleben, indem er auch die ritterlich-höfische Lyrik dem heimatlichen Gesang, wie das Volk und der Spielmann ihn übten, anzunähern suchte. Er griff über den eng beschränkten Inhalt des Minnesanges hinaus: nicht nur Liebe, sondern das ganze menschliche Leben in privaten und öffentlichen Angelegenheiten war sein Inhalt. Bald bricht der Herbst herein; der ritterliche Sänger tritt zurück oder er behandelt unritterliche rohe Themen; Bürgertum und damit Überwiegen des lehrhaften Tones leitet den Minnesang in die Bahn des Meistersanges, der zwar streng die starre Form bewahrt, doch ohne Blätter und Blüten, die einst den erfreuenden Schmuck bildeten; die Form, das Gerüste blieb bestehen, der Geist war verflogen.

Ehe wir mit der Schilderung einzelner hervorragender deutscher Lyriker beginnen, ist in aller Kürze auch die lateinische Lyrik des Mittelalters[2]) zu erwähnen, schon aus dem Grunde, weil mehrfach ihr Einfluß auf die mittelhochdeutsche Liederdichtung behauptet wurde. Wechselwirkungen zwischen lateinischer und deutscher Lyrik sind nicht abzuleugnen, häufig finden sich Strophen in deutscher und in lateinischer Fassung, doch ist es im einzelnen Falle schwer zu bestimmen, auf welcher Seite Original, auf welcher Nachahmung vorliegt. Sicherlich tritt aber die Bedeutung der lateinischen Lyrik, insbesondere des Minnesangs, für die Entwicklung

1) Vgl. D. Nat.-Litt. VIII, 1; v. d. Hagen, Minnesinger, 4 Bände, 1838; Lachmann-Haupt, des Minnesangs Frühling, 4. Aufl. 1888 (krit. Ausgabe aller Minnesinger bis auf Walther); Bartsch, deutsche Liederdichter des 12.—14. Jhs., 2. Aufl. 1879 (sehr gute Auswahl); Bartsch, Schweizer Minnesinger, 1887 (krit. Ausgabe aller Schweizer Lyriker des Mittelalters) In diesen Schriften ist alles zum Leben der einzelnen Dichter gehörige urkundliche Material gesammelt. Zur Geschichte der älteren Lyrik Scherer, deutsche Studien 2 (Wiener Sitzungsberichte Bd. 77); Burdach, Reinmar und Walther, 1880; Becker, der altheimische Minnegesang, 1882; Wilmanns, Leben Walthers, 1882, Einleitung. — 2) D. Nat.-Litt. II, 2, S. 273 ff.

der deutschen Liederdichtung neben den vorherrschenden französischen Einflüssen weit zurück, und vergebens suchen wir bei den deutschen Minnesängern die charakteristischen Merkmale der lateinischen Poeten, ihre oft wahrhaft genialen Geistesblitze, ihren umfassenden an antiken Mustern geschulten Gedankenreichtum, ihre fröhliche, ungezügelte Ausgelassenheit und Sinnlichkeit. Dagegen scheint die lateinische Lyrik eben mit derjenigen der Vulgärsprachen zugleich ihren Aufschwung genommen zu haben.

Fahrende Kleriker (clerici vagantes), auch Vaganten und Goliarden genannt, waren Männer von höherer Schulbildung, Studenten, welche sich in den Klöstern, Zechstuben und Hoflagern der ganzen Christenheit umhertrieben, die im 11. und 12. Jahrhundert namentlich die Bildungsstätten Frankreichs besuchten, wo Männer wie Anselm, Lanfranc und Abälard wirkten, angehende Geistliche, die es aber nicht über die niederen Weihen hinausbrachten und ein freies Wanderleben im Verein mit den Spielleuten oder eine weltliche Stellung als Schreiber und Gesellschafter vornehmer Herren der Klosterzelle vorzogen. Die fahrenden Schüler, die wir bis ins 16. Jahrhundert herab antreffen, gaben sich mit allen möglichen Dingen ab und standen durch ihre Wundermären und Schwänke, durch Zauberkuren und Schatzgräbereien bei der Laienwelt in Gunst. Auch als Dichter waren sie thätig, in ihrer Pflege ruht die lateinische Poesie des Mittelalters, soweit sie sich mit weltlichen Stoffen abgiebt. Schon im 10. und 11. Jahrhundert fanden wir an den Höfen der sächsischen und salischen Kaiser lateinische Spielmannslieder, die Modi. Die Blüte der Vagantenlyrik fällt aber ins 12. Jahrhundert. Die lateinische Poesie ist international, in England, Frankreich und Deutschland treffen wir lateinische Lieder gleicher Art, sodaß der Anteil eines jeden Landes an dieser Dichtung den andern gegenüber nur schwer und selten mit völliger Gewißheit abzugrenzen sein wird. Sicherlich aber waren deutsche Scholaren zahlreich vertreten. Die berühmte Handschrift des bayrischen Klosters Benediktbeuern (carmina Burana) legt davon Zeugnis ab. Der Inhalt der Vagantenlieder ist vielseitig; sie behandeln politische Fragen, äußern sich mit beispiellosem Freimut gegen Papst und Klerus, sie berühren gelegentlich geschichtliche Ereignisse. Satiren, Lob- und Scheltlieder wechseln miteinander ab. Wein und Weib, Trink- und Liebeslieder aber bilden den Höhepunkt. Da entzückt die unerschöpfliche Fülle des

Ausdrucks, der glänzende Stil, die gefällige rhythmische Form, der sprühende Witz. Auch anmutige Naturschilderungen sind zu rühmen. Freilich ist die Lascivität oft auch allzu stark und schrankenlos. Die Werke eines Mannes, der sich Archipoeta nennt und in Barbarossas Umgebung, im Gefolge seines Kanzlers Reinald v. Dassel weilte, sind die Krone der Vagantenpoesie. Seine berühmte Generalbeichte, in welcher er vor seinem Gönner seine Sünden, Liebe, Spiel und Wein eingesteht, aber mit seiner natürlichen Anlage entschuldigt und um erneute Huld bittet, gehört zu den genialsten und geistvollsten Schöpfungen der damaligen weltlichen Lyrik.

Bei der außerordentlich großen Anzahl von deutschen Liederdichtern ist es unmöglich, alle zu betrachten oder auch nur aufzuzählen. Begreiflicherweise giebt es auch viel Untergeordnetes und Gleichartiges, viel Wiederholung in den Gedichten, sodaß es genügt, um einen Überblick über die Entwicklung der mittelhochdeutschen Lyrik zu gewinnen, einige besonders hervorragende und charakteristische Vertreter vorzuführen.

An der Spitze des altheimischen Minnesanges stehen die wunderschönen Kürenbergerstrophen. Viel ist über den Kürenberger schon geschrieben worden, und doch ist fraglich, ob wir ihn überhaupt als den Verfasser der Gedichte ansehen müssen, ob nicht nur die Handschrift seinen Namen über die Gruppe von Strophen setzte, weil darin (MF. 8, 5) des Kürenberges wise erwähnt wird. Wie dem auch sei, hier berührt uns nur Form und Inhalt. Vorwiegend tritt die Frau hervor, durch einen Boten bittet sie den Freund, ihr hold zu bleiben; möge nie ihr Trennungsleid drohen. Zur Nacht steht sie auf der Zinne und hört einen Ritter singen in des Kürenbergers Weise; sie muß ihn besitzen. Und wenn sie zur Nacht vor ihrem Lager steht und ihres Liebsten denkt, da erblüht ihre Farbe wie die Rose am Dorn, und ihr Herz wird traurig. Einen Falken zog sie sich auf und umwand mit Gold sein Gefieder, da flog er von ihr in ferne Lande. Lügner und Neider bewirken es, daß sie und ihr Gesell sich scheiden müssen. Der Mann aber will Lieb und Leid mit ihr teilen; wie der Abendstern sich birgt, soll sie auch nur verborgen und heimlich ihre Liebe tragen und ihre Augen auf andere Männer werfen, daß niemand erkenne, wie es unter ihnen bewandt sei. Dann aber schlagen auch rauhere Töne vor; Weib und Feder-

spiel werden leicht zahm, wenn man sie recht ködert; so warb auch ein Ritter um eine schöne Frau. Er ruft nach Roß und Waffen, um das Land zu räumen wegen einer Frau, die ihn zur Minne zwingen will. Humoristisch ist ein Zwiegespräch: „Ich stand zur Nacht vor deinem Bette: da wagte ich dich, Frau, nicht zu wecken." „Darum hasse Gott deinen Leib; ich war doch kein wilder Eber," sprach das Weib. Diese Strophen zeichnet der Umstand besonders aus, daß sie bestrebt sind, von einer bestimmten Situation auszugehen. Dadurch kommt ein episches Moment herein, doch nur zum Vorteil; alles wird höchst lebendig, anschaulich und wirkungsvoll. Die geschilderte Situation, die wenigen Worte machen weit mehr und tieferen Eindruck, versetzen den Hörer viel deutlicher in die rechte Stimmung, als es eine ausgesponnene Darlegung der Empfindung vermöchte. Unter des Dietmar von Eist Namen laufen einige schöne Strophen, auch dort taucht der Falkenvergleich, den das Nibelungenlied bei Krimhildes Traum kennt, wieder auf und ein hübsches Tageliedchen: ein Vöglein auf dem Lindenzweig weckt die Gelieben; Lieb ohne Leid kann nicht sein; die Frau bleibt weinend zurück, der scheidende Geliebte nimmt ihre Freude mit sich dahin. Doch auch kunstvoller gebaute Strophen stehen in dieser Sammlung, die bereits eine neue Art zeigen. In Schwaben und Bayern, bei Meinloh von Sevelingen (bei Ulm) und den Burggrafen von Regensburg und Rietenburg sehen wir eine Art von Mischung aus dem altheimischen aufs Gefühl begründeten Minnesang und dem neuen modischen Minnedienst. Formal sind die Dichter noch an heimische Muster geknüpft, aber selbst hier streben sie darüber hinaus zu Kunstvollerem. Beim Inhalt geht es ähnlich. Meinloh führt mit Absicht ein dienstliches Minneverhältnis durch, aber es ist nur äußerlich angenommen. In Gedanken und Sprachschatz gebricht ihm die Mannigfaltigkeit. Der Burggraf von Regensburg legt der Frau noch die altertümlich gehaltene Sehnsuchtsklage in den Mund, der von Rietenburg ist in Gedanken, in Satz- und Strophenbau moderner, vielleicht klingt schon provençalischer Einfluß stellenweise an.

Der westdeutsche Minnesang knüpft nachweisbar auch unmittelbar an romanische Vorbilder an.

Heinrich von Veldeke hat in der Epik formell und inhaltlich eine neue Zeit heraufgeführt; dagegen erstreckte sich sein Einfluß auf dem Gebiete der Lyrik keineswegs so weit. Heinrich steht

einerseits noch auf volkstümlichem Boden, das Naturgefühl tritt stark und in reiner, ungesuchter Empfindung in den Liedern hervor. Er liebt noch manche volkstümliche Wendung, sprichwörtlichen und formelhaften Ausdruck, dagegen ahmt er andererseits französische Vorbilder nach; eine Strophe deckt sich inhaltlich mit einer solchen des Crestien von Troyes; er hat zwiefach durchgereimte (d. h. a b a b b a b a) Strophen. Höfische Konvenienz beherrscht seinen Minnedienst. Aber er hat sich die fremde Art nicht wirklich zu eigen gemacht, und ihm fehlt der nötige Schwung, der seinen Liedern dieselbe Wirkung verliehen hätte, wie seinen epischen Werken.

Eher als von Veldeke ist der Ursprung der ritterlichen westdeutschen Kunstlyrik von Friedrich von Hausen abzuleiten. Dieser ist als Lyriker eine viel bedeutendere Persönlichkeit, er macht Schule, und seine Richtung findet Nachfolger, während Veldeke nur in Einzelheiten nachgeahmt wird.

Friedrich von Hausen entstammte einem rheinischen bei Worms ansässigen Geschlechte. Er ist um 1140 geboren; er stand in nahem Verkehr mit Kaiser Friedrich I. und mit seinem Sohne Heinrich. 1189 zog er mit Kaiser Friedrich nach dem heiligen Lande und kam in einem Treffen bei Philomelium, am 6. Mai 1190, um. Im ganzen Heere herrschte große Trauer über seinen Fall. Friedrich von Hausen darf als der eigentliche Begründer der ritterlich höfischen Lyrik nach romanischem Muster gelten. Bei ihm ist bereits das Hauptbestreben, die Empfindung in ihren Einzelheiten zu schildern; er reflektiert viel über das Wesen seiner Minne und dichtet mit künstlichen Stilmitteln, in geistreichen Antithesen und mit überladenen Perioden. Den Troubadourstil handhabt er gewandt; zu den Troubadours Folquet de Marseille und Bernard de Ventadorn sind unmittelbare Beziehungen nachweisbar. Dagegen ist seine Reimkunst noch nicht tadellos. Schön und gefühlvoll dichtet er bei der Trennung von der Geliebten. Die Weingartner (B) und Heidelberger (C) Handschrift zeigen ihn im Schiff bei der Überfahrt; in die Wellen wirft er Blätter, Grüße an die Herrin in der fernen Heimat. Doch er wird nie schwächlich, stets bleibt er mannhaft fest.

An Hausen schließen sich mehrere Dichter enger an, so der Rheinpfälzer Ulrich von Gutenburg, der formales Talent aufweist. Seine Reime sind sehr mannigfaltig und völlig rein. Er zog zuerst den leich in den Bereich des Minnesangs, indem er diese

kunstvolle, aus einer unbeschränkten Anzahl von ungleichartig gebauten Strophen bestehende Dichtungsart, die seither nur in der geistlichen Poesie gebraucht worden war, zum Preis der Minne verwandte. Bligger von Steinach in der Rheinpfalz, Berngер von Horheim in Schwaben setzten Hausens Dichtweise fort. Vielleicht hat auch Kaiser Heinrich VI., der ja in Verkehr mit Hausen stand und daraus Anregung empfangen haben mochte, vor seinem Regierungsantritt ein Lied gedichtet, in welchem er den Besitz der Geliebten höher stellt, als die Krone, falls ihm das betreffende Lied (Minnesangs Frühling 5, 16) mit Recht zugeschrieben wird.

Rudolf von Fenis, Graf von Neuenburg in der Schweiz (urkundlich 1158—1192), steht unter unmittelbarem provençalischem Einfluß, so der Troubadours Folquet de Marseille und Peire Vidal. Kühle Reflexion, Detailschilderung seiner Gefühle und Stimmungen, also vorwiegend verstandesmäßige Poesie machen den Inhalt seiner Verse aus.

Zwei bayerische Dichter, Albrecht von Johansdorf und Hartwic von Rute, zeichnen sich durch die natürliche, warme Empfindung aus. Ihnen ist es ernst mit dem Inhalt ihrer Verse. Johansdorf ist ernst im Glauben und im Lieben Am Kreuzzug von 1189/90 nahm er teil und verfaßte ein von religiöser Begeisterung getragenes Kreuzlied Er gerät in Widerstreit der Pflichten, er muß scheiden und sein Herz bleibt doch zurück bei der Geliebten. Seine Liebe ist die einzige Sünde, der er sich gegen Gott schuldig macht. Aber er wird beiden Gefühlen, denen der Religion und der Minne, gleichermaßen gerecht. Leidenschaftlicher liebt Hartwic von Rute; ihm geht seine Liebe über alles, über den Dienst des Kaisers und über alle gesellschaftliche Konvenienz. Er muß sich Zwang anthun, daß er seinem Lieb nicht um den Hals fällt, wenn er sie erblickt. Heinrich von Rugge, ein Schwabe, ist dagegen wieder mehr künstlich, keine ursprüngliche Dichternatur; er besitzt eine gewisse Neigung zum Lehrhaften, sein Dichten beherrscht der klügelnde Verstand, nicht die Empfindung.

Heinrich von Morungen, ein Thüringer, der um 1200 dichtete, gehört zu den größten deutschen Minnesingern. Er steht weit ab von der Gedankenpoesie Hausens und Reinmars, er schildert durchaus anschaulich mit überraschend schönen Gleichnissen und Bildern. Er empfindet tief, er ist von glühender Sinnlichkeit,

seine Worte strömen aus seiner vollen Leidenschaft und machen den Eindruck des selbst Erlebten, sie entspringen nicht aus der Reflexion. Er liebt es, die strahlende Schönheit der Frau zu malen, er rühmt ihren lichten Schein und vergleicht sie dem anbrechenden Morgen, dem Sterne, Monde und der Sonne. Weiß wie Schnee leuchtet ihr Leib durch die Nacht. Wenn sein Auge sie erschaut, wird es Tag in seinem Herzen. Was die geistliche Dichtung an schönen Gleichnissen von Maria gebrauchte, das übertrug er auf seine Geliebte: sie ist sein lichter Morgenstern; dann aber die Sonne am Mittag, da ist sie ihm zu hoch und zu fern; doch am lieben Abend neigt sie sich trostreich ihm hernieder. Seine Abhängigkeit von der Geliebten vergleicht er mit der des Mondes von der Sonne, die jenem erst sein Licht verleiht. Er wartet voll Sehnsucht auf ihren Anblick, wie die Vöglein auf den Tag. Dann glaubt er wieder, von ihr behext zu sein, wie die Elbin habe sie ihn mit ihrem Blicke verzaubert. Wie eine heerfahrende Räuberin nahm sie ihm sein Herz. Wer wissen will, wie seine Frau aussieht, der soll sein Herz öffnen, drin möchte er sie in ihrer Schönheit erschauen. Eigenart und Selbständigkeit zeichnen Morungens Dichten aus. Auch wo er bereits vor ihm gebrauchte Ausdrucksmittel anwendet, erhalten sie den Stempel seines Geistes, der an Originalität zuweilen an Wolfram gemahnt. Sein Versbau ist gewandt und sauber; er hat eine gute Schule durchgemacht. Am Muster der Troubadours hat er sich gebildet. Zwar nicht aus dem erfrischenden Quell der Volksdichtung erlabte Heinrich seinen Kunstgesang, aber er schuf aus einer stark und groß ausgeprägten Individualität. Er fühlte seinen Dichterberuf: 'wan ich dur sanc bin zer welte geborn'. Morungens Einfluß blieb leider auf seine engere thüringische Heimat beschränkt und reichte nicht auf den oberdeutschen Minnesang. Vor und mit Morungen hatte Hugo von Salza in Thüringen gedichtet; leider sind aber keine Lieder von diesem auf uns gekommen.

Reinmar der Alte von Hagenau, ein Elsässer, begann um 1150 zu dichten und starb vor 1210. Er lebte aber in Österreich bei Herzog Leopold VI. (1177—1194) und begleitete ihn vielleicht 1190 nach Palästina. Der Hofgesellschaft zu Wien diente er mit seiner Kunst, er war es, welcher die unter französischem Einfluß stehende eigentliche höfische Lyrik — er hat selber ein Lied des Trouvere Auboin de Sezane nachgeahmt — aus dem

Westen Deutschlands nach dem Osten trug. Der Inhalt seiner Dichtung ist unglückliche Liebe, Minnedienst im Sinne der Konvenienz, also Liebe zu einer verheirateten Frau. Er lebte in glücklichen äußeren Verhältnissen, sein einziges Leid war der Liebesgram, den er aber auch hegte und pflegte und zu einem wahren Kultus ausbildete, so daß man ihn treffend als den deutschen Petrarca bezeichnet hat. Fast alle seine Lieder gehen aus dem elegischen Ton der Liebesklage. Aber nicht leidenschaftliche Empfindung klingt in seinem Dichten, vielmehr gedankenblasse Reflexion. Er gefällt sich darin, seine Stimmung zu zergliedern, nicht zum künstlerischen Bilde zu gestalten. Er bleibt abstrakt, „ein Scholastiker der unglücklichen Liebe" (Uhland), ihm fehlt das Körperliche, Anschauliche. So ermüden auch seine Gedichte merklich, wenn man mehrere zusammennimmt, weil es zu wenig Abwechslung giebt. Entsprechend seiner dialektischen Anlage hat er die rhetorischen Mittel des Stiles, eine perioden-reiche Sprache besonders ausgebildet; sein Dichten ist mehr ein Spiel des Witzes, des Verstandes, ihm mangelt die gemütliche Vertiefung. Trotzdem war sein poetisches Vermögen nicht gering, wie namentlich aus dem schönen Klagelied hervorgeht, das er auf den 1194 erfolgten Tod des Herzogs Leopold verfaßt hat. Die Totenklage ist der Witwe des Verstorbenen, der Herzogin Helena, in den Mund gelegt: der Sommer zog wieder ins Land, aber sie kann sich nimmer der wonniglichen Zeit erfreuen, da ihrer Wonne Spiegel verloren ging; er ist tot, was taugt sie noch auf Erden! Hier war dem Dichter eben eine für poetische Darstellung günstige Situation gegeben, der er in seinem Minnesang eher auswich. In formaler Hinsicht brachte Reinmar die von Hausen angebahnte Verskunst nach romanischem Muster zur Vollkommenheit. Zwar seine ältesten Lieder stehen noch der volkstümlichen Lyrik näher und enthalten sogar Motive aus der altösterreichischen Minnepoesie; aber in den Schöpfungen seiner Glanzzeit ist Strophenbau und Reimkunst sowie auch der Gedankeninhalt tadellos höfisch. Reinmar genoß als Dichter hohes Ansehen. Gottfried von Straßburg preist ihn als Führer der „Nachtigallenschar", der nur durch Walther von der Vogelweide würdig ersetzt werden könne. Walther war sein unmittelbarer Schüler, aber auch Gottfried hat von ihm gelernt. Reinmar seinerseits darf als Schüler Hausens betrachtet werden.

Hartmann von Aue hat seine Dichterlaufbahn als Knappe und junger Ritter mit lyrischen Ergüssen begonnen. Vielfach wandelt er in den Spuren Hausens. Hartmanns charakteristischer Grundzug ist die mâze, eine ruhige, kühle, leidenschaftslose Gemütsart, und diese beherrscht sein Dichten Darum entbehrt aber sein Minnesang auch der rechten Wärme, er klagt mehr aus Mode und bildet sich Frauendienst vielleicht mehr ein, als er dabei fühlt. Der unerbittlichen Herrin gegenüber droht er sich armen wîben zuzuwenden, bei denen er müheloser zum Ziel gelangen könnte. Tiefere und höhere Empfindung atmen die Kreuzlieder bei dem Zug 1189/90, den er mitmachte. Durch den Tod seines Herrn war er ernster gestimmt und dem Welttreiben entfremdet worden. Dadurch wurde er wohl besonders zur Kreuzesnahme bewogen. Nach seiner Heimkehr wandte er sich dann zur epischen Erzählung, zu welcher er ungleich mehr veranlagt war als zu subjektiven Gefühlsäußerungen. Zu seinem Minnesang gehört auch das Büchlein, worin er ein Streitgespräch zwischen Leib und Seele darstellt. Beide waren in Zwiespalt geraten, der Leib wollte nimmer die Mühen eines langwierigen Frauendienstes auf sich nehmen. Da tröstete ihn die Seele und forderte ihn auf, nicht abzulassen, und gab ihm an, wie er um Minne dienen solle. Dann schickte das Herz den Leib zur Dame, damit er die ihm eben gegebenen Regeln befolge. Dem Büchlein angehängt ist ein strophischer Schlußgesang, der schwerlich von Hartmann stammt. Ebenso zweifelhaft steht es um die ihm beigelegte Verfasserschaft des zweiten Büchleins. Hier hat der Dichter die volle Liebesgunst genossen; er klagt über die huote, welche ihn von der Geliebten fern hält, und ist bemüht, sie seiner Treue zu versichern, und bittet sie, ihm hold zu bleiben. Dieses Gedicht ist feurig, leidenschaftlich, schwungvoll. Weder in Gedanken noch im Ausdruck stimmt es zu Hartmanns Dichtweise. Doch hat der unbekannte Verfasser (Gottfried von Straßburg?) Hartmanns Werke gekannt und mehrfach daraus entlehnt. Mit Hartmann steht es wie mit Veldeke, beide haben mit ihren epischen Romanen eine neue Epoche ins Leben gerufen, dagegen war ihr Einfluß auf die Entwicklung der Lyrik nur untergeordneter Art, hier übernahmen andere die Führerschaft.

Der altösterreichische Minnesang ist eine unter der ritterlichen Gesellschaft in Anlehnung an volkstümliche Motive heraus-

gebildete Kunstgattung. Doch nicht bloß Liebesliedchen wurden von alters her bei den Deutschen neben dem epischen Gesange gedichtet, sondern auch Lob- und Spottlieder, Tanzlieder, Improvisationen, die der Augenblick eingab, eine Gelegenheitsdichtung vom Volke selber wie vom Spielmanne gepflegt, war sicherlich vorhanden. Aus dem Ende des 12. Jahrhunderts zugleich mit den Erzeugnissen des ritterlich-höfischen Kunstgesangs sind deutsche Denkmäler dieser Art überliefert. Für das Vorhandensein einer Gnomik bereits zu Anfang des 12. Jahrhunderts zeugen einmal einige überlieferte ältere Sprüche und dann der Umstand, daß mehrere epische Dichtungen, z. B. die Kaiserchronik, aus dieser Spruchpoesie einzelne Stücke aufgenommen haben, die sich deutlich durch ihren lehrhaften allgemeinen Ton von ihrer Umgebung abheben.

Unter den gewerbsmäßigen Spielleuten fand die Spruchdichtung[1]) mit lehrhaftem Charakter Pflege. Ihr Thema ist ein vielseitiges, wir finden Schelt- und Lobsprüche, worin das Benehmen der großen Herrn, besonders ihre Freigebigkeit gegen den Spielmann getadelt oder gepriesen wird, Klage über das mühselige Alter und Sehnsucht nach eigenem Heim. Seine persönlichen Beziehungen zur Umgebung macht der Dichter zum Gegenstand des Spruches. Lehren allgemeiner Art werden in Form der Fabel, besonders der Tierfabel vorgetragen. Auch geistliche Stoffe über Gottes Allmacht, Sprüche zu Weihnachten und zu Ostern sind erhalten. Die Verfasser der unter dem Namen Heriger und Spervogel überlieferten Sprüche haben wir im Kreise der natürlich unritterlichen Fahrenden zu suchen. Der Spruch ist kurz, meistens nur eine Strophe umfassend, mit einfachem Bau. Er regt den Hörer zum Nachdenken an, indem er nicht ausführlich schildert, sondern nur ein paar Striche hinwirft und das übrige erraten läßt. Der Spruch ist übrigens wie das Lied gesungene Poesie, nur in der Form und Einteilung verschieden. Fast durchaus aber blieb die stoffliche Scheidung bestehen: das Lied war für den Minnedienst, der Spruch zu Gottes- und Herrendienst, für lehrhafte und satirische Erörterungen entweder vom beschränkten persönlichen Standpunkt des Verfassers aus, oder mit höherem politischem Ausblick bestimmt.

1) Zur Spruchpoesie der Spielleute vgl. Scherer, deutsche Studien I (Wiener Sitzungsberichte, phil.-hist. Klasse Bd. LXIV, S. 283 ff.); Rathay, Anzeiger f. deutsches Altertum 1, 182.

Neben der reinen Minnelyrik der ritterlichen Herrn zeigt sich also eine Lyrik der Spielleute, welche das vor der ersteren voraus hat, daß ihr Gedankenkreis ein unbeschränkter und weiter ist und nicht bloß in der Liebe aufgeht. Es ist demnach die Möglichkeit vorhanden, daß die ritterliche Kunstlyrik sich mit derjenigen der Spielleute in Verbindung setzt, zu ihrer eigenen Belebung und Förderung, und wirklich geschah dieser Schritt.

Walther von der Vogelweide.[1])

Walthers Leben, wie es sich aus Andeutungen in seinen Gedichten erschließen läßt, giebt manche Erklärung zum Verständnis seines Wirkens. Tirol ist vielleicht einer beliebt gewordenen Hypothese nach seine Heimat, der romantisch gelegene Vogelweidhof im Layener Ried bei Bozen. Walther wurde zwischen 1160 und 1170 geboren. In Österreich lernte er Singen und Sagen bei seinem Gönner Herzog Friedrich (1194—1198). Reinmar der Alte war am dortigen Fürstenhofe Hofdichter gewesen, von ihm lernte Walther die Sangeskunst und schloß sich in seinen frühesten Gedichten an ihn an. Eine schulmäßige Gelehrsamkeit besaß Walther nicht, aber einen offenen, gesunden Verstand, der für mühsam Erlerntes reichlich entschädigt. Der Dichter hängt außerordentlich fest an Österreich, am Wiener Hof, aus der Ferne strebt er nachmals immer wieder dorthin zurück. Hierin möchte man eher für Walthers österreichische Herkunft einen Beweis erblicken und jene stete Sehnsucht als Heimweh auffassen. Für Tirol läßt sich aus seinen Gedichten nichts anführen, wohl aber für Österreich eben dieses enge Verwachsensein mit dem Lande. Bald nach Friedrichs Tode schied der Dichter vom Hofe und begann ein Wanderleben wie der fahrende Spielmann. Er kam in die verschiedensten Gegenden von Österreich, Deutschland und Frankreich. Etwa 20 Jahre lang zog er so unstät umher. Während die ritterlichen Sänger vor ihm meistens nur zum Zeitvertreib der Muse gehuldigt, machte Walther ein Gewerbe aus seiner Kunst, wie der Spielmann. Der Bischof Wolfger von Passau schenkte ihm im österreichischen Dorfe Zeizemüre (Zeisel-

1) D. Nat.-Litt. VIII, 2; Ausgaben von Lachmann 1827 und öfters; Wackernagel u. Rieger 1862; Pfeiffer 1864 u. ö.; Wilmanns 1869 u. ö.; Paul 1872. Zum Leben Walthers Uhland, Walther v. d. V. 1822 (auch Schriften Bd. 5, 1870); Burdach, Reinmar u. Walther 1880; Wilmanns, Leben und Dichten Walthers v. d. V. 1882; Schönbach, Walther v. d. V., ein Dichterleben 1890.

mauer) fünf Solidi zur Beschaffung eines Pelzrockes im Winter 1203. Walther trat zunächst für die Sache Philipps ein und durfte darum wohl auf entsprechenden Lohn hoffen, auf einen Ersatz am Kaiserhofe für das, was er in Wien verloren hatte. Im Jahre 1199 war er in Magdeburg anwesend, wie Philipp die Weihnachtsfeier beging. Dann suchte er die Fürstenhöfe auf, so den des Landgrafen Hermann von Thüringen, wo er Wolfram kennen lernte. Die beiden Dichter gingen ein freundschaftliches, auf gegenseitige Hochachtung gegründetes Verhältnis miteinander ein. Vielleicht war es Wolframs Einfluß, der auf das Hervortauchen volkstümlicher heimischer Klänge in Walthers Liedern anregend wirkte. Etwa um 1202 war Walther auf der Wartburg und entwarf eine etwas kritische Schilderung des dortigen Lebens. Dann hatte er Beziehungen zum Markgrafen Dietrich IV. von Meißen, dem Eidam Hermanns. Nach Österreich kam er mehrmals zurück, so jedenfalls in den Jahren 1203 und 1219, aber es glückte ihm nicht mehr, mit dem Wiener Hofe in dauernden engen Verkehr zu treten. An den politischen Fehden im deutschen Reich nahm Walther lebhaftesten Anteil. Er wandte sich dem Kaiser Philipp von Schwaben zu und das schöne Bild, das sonst nur von Maria gebraucht wurde, ‘rôs âne dorn, ein tûbe sunder gallen’ übertrug er auf die Kaiserin Irene. Nach Philipps Tode (1208) trat er auf die Seite Ottos IV. und war dichterisch in seinem Dienste thätig. Er glaubte auch von ihm eine Belohnung erhoffen zu dürfen, die Erfüllung eines Wunsches, der bei seinem langen Wanderleben ihm als schönstes Endziel vorschwebte, ein eigenes Heim, sah sich jedoch getäuscht. Mit vielen früheren Anhängern Ottos wandte er sich Friedrich II. zu, der 1215 in Deutschland erschien. Der Kaiser schenkte ihm denn auch freundliches Gehör und jubelnd dankte Walther, aller Welt verkündend, jetzt habe er ein Lehen, nun brauche er nimmer die Winterkälte zu fürchten und böser Herren Dienst zu suchen. Gegen die römische Kurie vertrat Walther kühn und feurig, freilich auch vom Standpunkt des Parteimannes aus, dem die Ruhe objektiver Beobachtung zuweilen fehlt, die deutsche nationale Sache und sprach sich von Anfang an mit bewundernswerter Offenheit gegen alle Eingriffe aus. Die päpstliche Politik, die Verhängung des Bannes erfuhr eine scharfe Kritik von seiten des Dichters. Aber wenn auch nicht kirchlich, so ist Walther doch tief religiös gesinnt; von der Kreuzfahrt —

die von 1228 machte er wohl selbst im kaiserlichen Gefolge mit — hatte er eine hohe ideale Auffassung: „jetzt erst lebe ich würdig, da mein sündig Auge das hehre Land erblickt" ruft er aus. Lachmann und nach ihm andere glauben übrigens, daß die im Kreuzliede vorausgesetzte Situation fingiert sei, und Walther nicht wirkliche Erlebnisse schildere, die Fahrt nicht selber unternommen habe. Bald nachher starb er und wurde zu Würzburg im Kreuzgang des Neumünsters begraben. Aus seinem Namen „von der Vogelweide" entstand die hübsche Sage, er habe letztwillig verordnet, daß man auf seinem Grabe die Vögel füttern und tränken solle. Sein Name blieb überhaupt lange lebendig, im Sängerkrieg auf der Wartburg tritt er auf und die Meistersinger verehrten ihn unter ihren zwölf Stiftern.

Walther vereinigt in seiner Person den ritterlichen Sänger, wohl geübt in den schwierigsten Formen — so wendet er einmal (Lachmann 75, 25) in einem fünfstrophigen Liede, die Strophe zu 7 durchgereimten Versen, die Reime â ê î ô û nacheinander an, ein Vokalspiel, in dem ihn Ulrich von Singenberg und Rudolf der Schreiber nachahmten — und den Spielmann und ebenso auch in seiner Kunst. Daher zerbrach er die engen Schranken des modischen Minnesangs und gewann eine seither unerhörte Vielseitigkeit. Die Lyrik hatte allenfalls schon vorher noch das Kreuzlied gepflegt, in dem die Predigten und päpstlichen Aufrufe wiederhallen, auch hierbei romanischem Vorbild folgend. Aber das war alles, sonst ist kein Zusammenhang fühlbar zwischen dem lyrischen Dichter und der Zeit, in der er lebt, die doch an großen Ereignissen nicht arm war. Walthers Minnelyrik nach Reinmars Muster beruht auf der französischen dreiteiligen Strophe. Das Lied besteht aus mehreren Strophen. Dagegen sind seine Sprüche einstrophig und nicht notwendig dreiteilig, wie die der Spielleute. Der Spruch, von geringem Umfange, war mit einer einfachen, leichtfaßlichen Melodie versehen und eignete sich so vortrefflich für eine weite Verbreitung. Einmal verfaßte Walter auch einen Leich religiösen Inhalts. Der Leich gehört zu den kunstreichsten Dichtarten; nicht wie das Minnelied setzt er sich aus mehreren Strophen zusammen, welche alle gleichen Bau und gleiche Weise (Melodie) haben, sondern die oft zahlreichen Strophen, die miteinander ein Ganzes bilden, sind ungleich im Bau und in der Weise. In der Hauptsache ist mit der formellen Scheidung bereits

die stoffliche gegeben: das mehrstrophige Lied behandelt die Minne, die Kreuzfahrt, die Themata der höfischen Dichter, die einstrophigen Sprüche Welt und Leben. Im Liede, wo er Reinmar fortsetzt, ist Walther schon eigenartig genug. Zwar hat er wie die anderen „spielende Wonne und sehnendes Leid in Sommer und Winter, dienstliches Werben, Gespräch zwischen Ritter und Frau, Meldung des Boten, Trennung der Liebenden, wenn der Tag durch die Wolken scheint, Hilfruf an Frau Minne, Klage über die Merker, ein verhaßtes Geschlecht, das die Freuden der Liebe belauert und stört" (Uhland), aber er weiß das einzelne neu und sehr anschaulich zu gestalten, teils durch den Anschluß an die Lyrik des Volkes, und bleibt nicht im Schablonenhaften befangen. Er pries niedere und hohe Minne; beim „herzlieben Fräulein", dessen gläsernes Ringlein ihm mehr gilt als einer Königin Gold, findet er innigere Töne, Klänge aus deutscher Volkslyrik, aber durchs künstlerische Maß gemildert und veredelt, als bei der vornehmen Dame, wo er an den Formen des höfischen Minnedienstes, freilich stets mit individuellen Zügen, festhält. Die Lieder der sog. niederen Minne sang Walther, als er auf der Höhe seines Schaffens stand. Die Schilderung, die er von der Geliebten zu geben versteht, ist wunderschön. Hübsch umgeht er die Sitte, die geliebte Frau nicht bei ihrem wirklichen Namen zu nennen, indem er eingedenk des Liebespaares der Heldensage Walther und Hiltegunde sie als seine Hiltegunde bezeichnet. Die Berührung mit der Volkspoesie bringt es mit sich, daß das Minnelied sich wieder mehr an gegebene Situationen anschließt und damit von der ins Gegenstandslose sich verflüchtigenden Gedankendichtung zur Anschaulichkeit zurückkehrt. So schildert der Dichter, wie er der hold errötenden Frau den Kranz hinreicht, den Schmuck beim Tanze, und die Frau singt von Liebesglück unter der Linde auf der Heide. Im späteren Alter begann sein Sang trüber zu werden, er spürte den Verfall des früheren höfischen Lebens. Frau Unfug, Ihr habt gesiegt! Viel bedeutender aber sind Walthers Sprüche, seine politische Dichtung. Die Kämpfe der verschiedenen Kaiser untereinander, vornehmlich aber der Streit der Kurie mit Deutschland waren sein Gegenstand. Am weitesten ging er, als er in einem Spruche den Papst mitten unter seinen Wälschen auftreten läßt, wie er seiner schlauen Politik sich rühmt: „Ich habe zwei Allman (Deutsche) unter eine Krone gebracht, daß sie das Reich zerstören

und verwüsten. Dabei füllen wir unsere Kasten." Walthers Übertritt von der Staufenpartei zu den Welfen und dann wieder zu den Staufen könnte seinen Charakter leicht in schiefes Licht stellen. Gewiß war das persönliche Verhältnis zu den einzelnen Kaisern, ihr Lohn für geleistete Dienste für Walthers Verhalten maßgebend. Daraus macht er auch gar keinen Hehl. Doch von der leitenden Grundidee seiner Politik, welche das Verhältnis zwischen Kaiser und Papst betrifft, ist er nie abgewichen. Feil ist seine Meinung, sein Dichten niemals gewesen; einen Dank zu ernten, dessen Vorenthalten aber schmerzlich und peinlich zu fühlen, dazu war er doch vollauf berechtigt. Die Sprüche sind in wirkungsvoller Weise abgefaßt; kurz und eindringlich mit anschaulichen Bildern, oft wie ein Sprichwort klingend vermochten sie einen zündenden Erfolg auszuüben und spielten in den Parteikämpfen eine wichtige Rolle. Sie haben manchem die Augen geöffnet. Thomasin von Zirclaria, welcher der päpstlichen Partei angehörte, hat die Bedeutung Walthers als eines politischen Dichters wohl erkannt. Mit Beziehung auf die oben angeführte Strophe, in der Walther das Bild aus dem Vatikan entwirft (Lachmann 31, 13), tadelt er ihn scharf (Thomasin 11163 ff.)

wan er hât tûsent man betœret,
daz si habent überhœret
gotes und des bâbstes gebot . . .
zwâr ez ist mir leit umb in.
er hât erzeiget zuht und sin
an maniger siner rede guot.

Auch der Gegner also konnte sich der Anerkennung des großen Dichters nicht verschließen.

Friedrich hatte bei seiner Krönung zu Aachen im Jahr 1215 den Kreuzzug gelobt, doch das Unternehmen ward von Jahr zu Jahr hinausgeschoben, bis ihn endlich 1227 der päpstliche Bann traf. Obwohl Walther stets für Kaiser und Reich gegen Rom spricht, so ist ihm doch die Kreuzfahrt eine Herzensangelegenheit und er suchte mit seinem Dichten für sie Stimmung zu machen.

Die Schäden des Staates, die innern Fehden der verschiedenen kaiserlichen Parteien und die dadurch veranlaßte Recht- und Friedlosigkeit, die Gebrechen der weltlichen Stände erfuhren einen gleich scharfen Tadel wie die der Kirche.

Die Spielmannsart, den Spruch mit lehrhaftem und satirischem, aus persönlichen Erfahrungen entnommenem Inhalte erhob Walther, die dort gezogenen engeren Schranken zum politischen Ausblick übers Deutsche Reich, über Staat und Kirche ausweitend, in eine höhere Sphäre. Den konventionellen Minnesang belebte und erfrischte er aus der heimischen volkstümlichen Lyrik. Stets aber blieb er in Form und Inhalt vornehm und gewählt, ein ritterlicher Sänger, der seine Worte an die feine höfische Gesellschaft richtet.

Wie sich erwarten läßt, ist Wolfram auch als Lyriker durchaus eigenartig. Die gewöhnliche Minnedichtung konnte ihm nicht genügen, und wo er sich ihrer Form bedient, mußte die Sprache und Charakteristik ein starkes individuelles Gepräge erhalten. Im kühnen Bilde vergleicht er sich einmal der Eule, die nachtsichtig ist, denn sein Herz erschaue die Geliebte selbst in finstrer Nacht. Das Tagelied[1]) in Form des Wächterlieds hat Wolfram mit Vorliebe gepflegt. Die Situation des Tageliedes ist einfach: zwei Liebende in der Nacht miteinander vereinigt, geweckt und zum Scheiden gemahnt durchs Tageslicht oder Vogelsang. Eine solche Dichtung kann natürlich überall und jeder Zeit entstehen. Sie begegnet im romanischen und deutschen Volksliede, sie liegt der Scheidescene in Romeo und Julia (III, 5) zu Grunde, und kommt auch bei andern Völkern vor. Die romanische Poesie hat aber eine Weiterbildung eintreten lassen, indem die Gestalt des Wächters als eines Vertrauten der Liebenden eingeführt wurde. Als Wächterlied ist das Tagelied zur weitesten Verbreitung gelangt, als solches beherrscht es die deutsche Minnelyrik und ist entlehnt, nicht selbständig entwickelt. Das Volkslied im 15. und 16. Jahrhundert setzt sowohl das Wächterlied der Minnesinger fort, als es auch zur einfachen Form des Tageliedes zurückkehrt Das Wächterlied mit seinen Zwiegesprächen entfernt sich vom Natürlichen und wird konventionell, wie der ganze Frauendienst.

Wolfram weiß nun die Scene dramatisch zu gestalten, der Wächter ruft, die Liebenden klagen ihr Leid und fluchen dem trennenden Tage. Nach letzter enger Umarmung folgt Scheiden und Meiden. Keiner hat den Abschied so ergreifend und groß-

1) Zum Taglied Bartsch, gesammelte Vorträge und Aufsätze, S. 250 ff.; W. de Gruyter, das deutsche Tagelied, 1887; einiges aus fremden (nicht germ.-rom.) Litteraturen ebenda S. 140 ff.

artig darzustellen vermocht, wie Wolfram. Hier wiederum sind die phantastischen Bilder und Gleichnisse zu bewundern. Des Tages Klauen sind durch die Wolken geschlagen, er steigt auf mit großer Kraft. In ihren Augen möchte die Liebste den Freund bergen und also bei sich behalten. So eng schließen sich die Scheidenden aneinander, daß kein Sonnenstrahl mehr zwischen sie zu dringen vermöchte, auch wenn drei Sonnen leuchten würden. Von Wolfram sind nur wenige Lieder erhalten, leider, denn er hätte die Lyrik wunderschön mit seinem Geist zu durchdringen vermocht. Die in ihrer Anlage mehr lyrisch gehaltenen Lieder von Sigune und Schionatulander legen beredtes Zeugnis hiervon ab. Es scheint, daß Wolfram die lyrische Dichtung nur kurze Zeit gepflegt hat. Der Minnedienst mit seinem Modewesen befriedigte ihn schwerlich auf die Dauer; bei seinen meisterhaften Tageliedern kam ihm das Verfängliche und Unsittliche zum Bewußtsein; als er selber ein Weib gefreit hatte, da sagte er sich davon los und leistete gern auf den romantischen, gefahrvollen Minnedienst Verzicht um den Preis der Ehe, die ihr schönstes Glück nicht ängstlich dem Späherauge verbergen müsse.

Mit Ausnahme Walthers und einiger Gestalten aus des Minnesangs Frühling sind die Minnesänger im ganzen sehr gleichförmig und es würde schwer halten, jeden einzelnen zu charakterisieren. Anmutige Töne weiß beinahe jeder zu treffen; sie schöpfen aber auch alle aus einem Schatze von Bildern, Gedankenwendungen und Formen, die der Lyrik gemeinsam sind. Anziehender gestaltet sich der Minnesang, als er in neue Bahnen gelenkt wurde, als ein genial veranlagter Dichter ins Leben hineingriff.

Neidhart von Reuental[1]) war ein Ritter, belehnt mit einem kleinen Gute, das ihn und seine Mutter ernährte. Es lag im nördlichen Teile der bayerischen Oberpfalz in der ehemaligen Grafschaft Sulzbach. Geboren war er um 1180. Zu wenig reich, um am Hofe Aufenthalt nehmen zu können, blieb er auf seinem Gute, und um seiner fröhlichen Lebenslust zu genügen, schloß er sich an die Gesellschaft der Landbevölkerung seines Gaues an. An den Tanzbelustigungen der Dorfleute und ihren sonstigen

1) Vgl. Keinz, die Lieder Neidharts von Reuenthal, 1889. [Bielschowsky, Geschichte der deutschen Dorfpoesie im 13. Jahrh.: Leben und Dichten Neidharts von Reuenthal, 1891.]

Vergnügungen im Sommer und Winter nahm er lebhaften Anteil. Er hatte beim weiblichen Geschlecht Glück und knüpfte mehrere Liebesverhältnisse an, von denen eines Folgen hatte und darum abgebrochen wurde. Die Dorfbursche sahen bald mit scheelen Augen auf den ritterlichen Eindringling, der sie in Schatten stellte und die Herzen der Schönen gewann. 1217—1219 war Neidhart auf einer Fahrt ins Heilige Land abwesend. Die Sehnsucht nach seiner Heimat war nie von ihm gewichen. Nach seiner Rückkehr nahm er sofort sein früheres Leben wieder auf. Friderun, eine blühende Jungfrau, machte tiefen Eindruck auf ihn, so daß er ernstlich an eine Verehlichung mit ihr dachte. Er stieß aber auf Hindernisse, da die Magd bereits einem Bauernsohne, dem Englmar, zugesichert war. Bei einer lustigen Versammlung gab Englmar seiner gehässigen Gesinnung gegen Neidhart durch eine rohe That Ausdruck und von da an war das gute Einvernehmen zwischen Ritter und Bauern gestört. Die letztern verfolgten ihn mit Beleidigungen, traten seine Wiesen nieder und legten ihm sogar ein Feuer ein. Ein weiterer Schicksalsschlag traf ihn, als der bayrische Herzog (Ludwig oder Otto II.) ihm sein Lehen entzog. Er verließ seinen alten Wohnsitz mit bitteren Gefühlen und wandte sich zum Herzog Friedrich von Österreich, einem Gegner des Bayern, der ihn freundlich aufnahm und mit einem Lehen zu Mölk an der Donau begabte. Dort trat er mit höfischen Kreisen in engere Berührung als zuvor. Infolge von allerlei Unglücksfällen und unter verwüstenden Fehden gingen die Zustände der Bauerschaft und des Adels raschem Verfall entgegen. So sind die Töne, die der alternde Dichter anstimmte, keine freudigen mehr. Um 1250 war er bereits gestorben.

Neidharts Werke gehören zu den originellsten und schönsten Erzeugnissen der Lyrik. Sie eröffnen wie der Helmbrecht Wernhers einen genaueren Einblick ins Leben der Bauern. Sie hängen mit den Erlebnissen des Dichters zusammen und sind deshalb warm empfunden. Durch sein Verhältnis zum Volk hat er der Lyrik ein neues Element zugeführt, er ward der Begründer der sogenannten höfischen Dorfpoesie. Neidhart verschmolz die ritterliche Lyrik mit der volkstümlichen Dichtung, den Tanzweisen. Im Frühjahr eilte die Jugend hinaus auf den grünen Anger und führte im Schatten der Linde frohe Tänze auf. Wenn die Fiedel des Spielmannes erklingt, da drängt es die Tochter mächtig hinaus,

und alle Mahnungen der besorgten Mutter sind fruchtlos, sie eilt hinaus. Auch das Alter wird wieder jung. Frühlingstanzlieder bilden einen Hauptteil der Gedichte Neidharts, alle prächtig in Einzelschilderungen. Ihren Gegensatz zur streng höfischen Lyrik verraten sie auch dadurch, daß das Gesetz der Dreiteiligkeit der Strophe nur ausnahmsweise in ihnen herrscht. Im Winter fand man sich in der Stube zusammen und huldigte dort dem Tanzvergnügen. Dabei kam es aber öfters zu erregten Auftritten und Raufereien unter den aufgeputzten Bauernsöhnen. Diese Winterbelustigungen erzählen die Winterlieder, die in dreiteiligen Strophen gebaut sind. Sommer- und Winterlieder bestehen aus einem Natureingang und aus dem erzählenden Hauptteil. Hier wird der grüne Blumenanger und der belaubte Wald gepriesen, dort über die kahle Heide, über Schnee und Eis geklagt. Der Hauptteil der Sommerlieder bringt die Aufforderung zum Tanze oder ist dramatisch in Gesprächsform gehalten, wie die junge Maid der Warnung der Mutter nicht achtend zum Reigen eilt. Im Winterliede nennt der Dichter den Platz des Tanzes und die Teilnehmer und schildert dann eine Dörperscene, meist eine Neckerei, die Zank und Streit veranlaßt. Neidhart fand dabei Gelegenheit, das bäuerische Wesen derb nach der Natur zu zeichnen, und namentlich, als er mit ihnen zerfallen war, vermochte er die Dörper wirksam zu verspotten. In Österreich dichtete er auch Minnestrophen. Der Kreuzzug gab Veranlassung zu Kreuzliedern, in denen seine Sehnsucht nach der Heimat schön zum Ausdruck kommt.

Es ist ein bemerkenswerter Unterschied zwischen der Art und Weise, wie Walther volkstümliche Motive verwertet, indem er alles Derbe vermeidet und in der idealen feineren Sphäre höfischer Kunstdichtung verharrt, und wie Neidhart zum Leben der Bauern hinabsteigt, eine realistische Schilderung von ihnen entwirft und seine Dichtung ganz in Form und Gedankeninhalt auf den Boden des bäuerlichen Tanzliedes stellt. Ohne das Geschick besonders veranlagter und hervorragender Dichter mußte die Lyrik dadurch in Roheit versinken, daß sie in Neidharts Bahnen einlenkte.

Neidhart fand großen Beifall und viele Nachahmer, die zum Teil unter seinem Namen dichteten. Aber nicht der fröhliche ritterliche Sänger, der dem konventionellen starren Wesen der Minnelyrik belebenden frischen Lufthauch zuführte, gefiel, sondern den Spätern schien die Derbheit der Winterlieder, die Verspottung

der Bauern das Hervorstechende seines Charakters. So erhielten sich die rohen derben Züge in der Überlieferung, und bald entstand infolge der zahlreichen unechten und unterschobenen Lieder ein Zerrbild des wahren Neidhart. Die Bauerngeschichten boten erwünschten Anlaß, grobe schmutzige Unsauberkeiten in dieser Umkleidung aufzutischen. Der entstellte Neidhart mußte dem verrohten Zeitgeschmack aber immer willkommener werden.

Neidhart ist der letzte unter den Lyrikern, welcher mit der von ihm eingeschlagenen Richtung Epoche machte.

In der Lyrik nach Walther und Neidhart sind drei Hauptströmungen zu unterscheiden, die zum größten Teil auf die beiden Dichter zurückgehen. Ein Teil der Sänger führt die edle ritterliche Minnedichtung weiter, ein anderer knüpft an Walthers Sprüche an und auch an die Spruchpoesie der Spielleute vor Walther (Heriger, Spervogel), die dritte Gruppe schließt sich an Neidhart an. Hier ringt sich die Poesie äußerlich und innerlich vom Zwange der höfischen Formen los. In der Spruchdichtung wird am ersten das Eindringen nicht ritterlicher Elemente bemerkbar, bürgerliche Fahrende bemächtigen sich ihrer und kehren beim Dichten die lehrhafte Seite hervor. So leitet die ritterlich höfische Lyrik allmählich zur trockenen Meistersingerkunst hinüber, deren Übergewicht bereits am Ausgang des 13. Jahrhunderts trotz einigen Nachzüglern der höfischen Kunst in der Hauptsache entschieden ist.

Wir betrachten zuerst einige Vertreter der rein höfischen Lyrik.

Ulrich von Liechtenstein[1]) (1200—1276) stammte aus einer angesehenen steirischen Adelsfamilie. In der Geschichte seines Vaterlandes zeigt er sich als ein gewandter, thatkräftiger, ja fast gewaltthätiger Mann. Als Romanheld und abenteuernder Artusritter erscheint er in seinem Memoirenwerk.

Seinen „Frauendienst" vollendete er 1255, sein „Frauenbuch" 1257; im ersten Werk giebt er nach eigenen Erlebnissen unter der Form einer Selbstbiographie eine ausführliche Geschichte des Frauendienstes, im zweiten erörtert er die Ursachen vom Verfall des höfischen Lebens. Im „Frauendienst" sind seine Lieder, die er zum Lobe der Herrin sang, niedergelegt. Sie sind frisch und anmutig. Bemerkenswert ist seine Weiterbildung des Tageliedes. Ulrich hat zwei verfaßt, in denen an Stelle des Wächters ein Mädchen die

1) D. Nat.-Litt. VIII, 1; Ausgaben von Lachmann 1842; Bechstein 1888.

Rolle der Vertrauten übernimmt. Dieser Gedanke ist neu und nicht unschön. Seine Lieder sind meistens als Tanzweisen gedichtet. Originell ist die im daktylischen Rhythmus gehende ûzreise, d. h. ein Marschlied, das von den zum Turnier ziehenden Rittern gesungen wurde. Ferner finden wir Büchlein, d. h. den mittelalterlichen Liebesbrief in poetischer Form. Diese lyrischen Werke sind gewandt verfaßt und zeigen in Inhalt und Fassung selbständige Weiterbildung der höfischen Kunstlyrik, kein bloßes Wiederholen der üblichen Formen. Auf dem Gebiete der Lyrik ist Ulrichs Thätigkeit entschieden glücklich und anmutig. Ulrich hat offenbar seine lyrischen Gedichte gesammelt und geordnet und benützte sie als Grundlage für einen Roman, eine Selbstbiographie. In einer poetischen Erzählung in Strophen zu acht Zeilen giebt er einen erklärenden und verbindenden Text zu den lyrischen Stücken, welche am entsprechenden Platze eingestellt werden, einen ausführlichen, stellenweise mit lehrhaften Erörterungen untermischten Minneroman.

Schon als Kind hörte Ulrich gern zu, wenn die Erwachsenen über die Erzeugnisse der modischen Litteratur und des Minnesangs sprachen. Als zwölfjähriger Page verliebte er sich in seine Herrin, eine vornehme Gräfin, und widmete ihr später seinen Ritterdienst. Er berichtet von den Turnieren, welche er ihr zuliebe besuchte. 1224 hielt er ein Turnier zu Friesach als König Mai, 1227 machte er eine Turnierfahrt als Frau Venus verkleidet. Von Mestre im Venetianischen aus ging der Zug über Kärnten, Obersteiermark und Niederösterreich. Nach dreizehnjährigem Dienste gab er seine Dame auf, da sie ihm schlecht gelohnt. Doch dichtete und turnierte er weiter im Dienste einer andern, die er als gnädiger hinstellt. 1240 turnierte er als König Artus, der vom Paradiese wiederkehrt, um die Tafelrunde von neuem aufzurichten. 1246 fiel Friedrich der Streitbare, Herzog von Österreich, in der Schlacht gegen die Ungarn an der Leitha. Bei den darauf hin entstandenen Fehden wurde Ulrich 1248 auf seiner eigenen Burg von einem seiner Mannen, Pilgrim von Katsch, gefangen genommen und erst auf Betreiben Meinhards von Görz 1249 wieder freigelassen. Damit schließt er seine Erinnerungen, welche in der Hauptsache ja durchaus glaublich klingen, wenn schon alles auf die Minne Bezügliche einen romantischen Schimmer trägt, und nicht als buchstäblich wahr

genommen werden darf. Die übertriebenen Thorheiten des Frauendienstes sind bekannt genug; wie Ulrich der Dame zu gefallen sich an der Lippe operieren läßt, einen Finger abhackt und dgl. Das Tollste ist aber beim Besuche auf der Burg der Herrin geleistet. Ulrich mischt sich unter die aussätzigen Bettler, die vor der Burg gespeist werden, wie einst Tristan in äußerster Not zu diesem Mittel gegriffen hatte. Ulrich aber thut es nur, um der Laune seiner Dame zu gefallen, und hält zwei Tage unter ihnen aus, obschon ihn der Ekel schier umbringt. Endlich harrt er zur Nacht im Gebüsch unter der Burg, um hinaufgezogen zu werden. Einer der patrouillierenden Wächter begeht unseligerweise gerade über Ulrich, den er nicht bemerkt, „seine Unzucht", so daß der arme Ritter übel durchnäßt wird; und doch darf er sich nicht rühren, sondern muß stumm aushalten. Aber endlich winkt die Erhörung. Man stelle sich vor, eine Dame läßt einen Ritter, der zwei Tage in der ansteckenden Nähe von Kranken zubrachte, der sich infolge der geschehenen Unart in keineswegs salonfähiger Verfassung befindet, zu sich ein! Sie teilt ihm übrigens nur im Kreise anderer Damen, die sie umgeben, mit, daß er nicht auf Erfüllung seiner Wünsche hoffen darf. Er wird wieder schmählich fortgeschafft und eilt mit lautem Wehgeschrei den Burgberg hinab, daß der Wächter sich vor Angst bekreuzigt und meint, der üble Teufel fahre zu Thal. Alle diese Geschichten erzählt Ulrich mit treuherziger Miene, und man hat oft gläubig alles für bare Münze genommen. Es leuchtet ein, daß ein großer Teil der Erzählung, der gewiß ein wahrer Kern zu Grunde liegt, rein erdichtet ist. Die Unwahrscheinlichkeit ist handgreiflich, Ulrich versichert immer „bei seiner Höflichkeit" sei alles wahr, eine eigene Beteuerung, die erkennen läßt, wie die Sache aufzufassen ist. Die phantastischen Gestalten des Ritterromanes will Ulrich wiederaufleben lassen, indem er in eigener Person als ein abenteuernder Ritter auftritt. Eigene Erlebnisse und Motive aus jenen Geschichten hat er zu diesem Behufe zusammen verarbeitet. Und nun übersetzt er diese ganze romantische Ritterdichtung in die Wirklichkeit, giebt sich den Anschein, als erzähle er ganz nüchtern nur eigene Erlebnisse, während er doch Dichtung und Wahrheit oft wenig genug auseinanderhält. Es mag erlaubt sein, bei Ulrich an Cervantes zu erinnern. Denn er berichtet wirklich Abenteuer, die eines Don Quijote würdig sind, die dadurch satirisch und

doch auch wieder tragisch wirken, daß ihr Held mit einer hohen Idealwelt im Kopfe nur von ihr aus die Dinge des gewöhnlichen Lebens betrachtet. Die parodistische Spitze mochte sich gleichermaßen gegen die phantastischen Auswüchse eines in die Wirklichkeit übersetzten Frauendienstes richten als gegen eine Zeit, in der das höfische Ritterwesen dem Ende zueilte, alt und unverständlich geworden war. Kulturgeschichtlich, zumal für die Kenntnis des Turnierwesens um die Mitte des 13. Jahrhunderts, sind Ulrichs Werke von bedeutendem Werte. Auch über die Art der Minnedichtung und ihre praktische Übung, über die Zustellung der poetischen Grüße an die Herrin, über brieflichen Verkehr und andere Dinge erhalten wir hochwillkommene und wertvolle Mitteilungen.

In Tirol dichtet Rubin in Walthers Art, ebenso Leutold von Seven; letzterer bringt die Liebe zum Leben der Natur in anmutige Beziehung; besonders hübsch weiß er den Abgesang zu bauen. Walther von Metz (in Tirol) erinnert mit seinen Reflexionen über unglückliche Liebe an Reinmars Art. In Bayern ist Reinmar von Brennenberg (vor 1276 erschlagen) zu nennen, der Walther als seinen Meister bezeichnet. Hiltbolt von Schwangau, ein schwäbischer Ritter, gehört wohl noch in des Minnesangs Frühling, da er noch unter unmittelbarem Einfluß der romanischen Formen steht, besonders in Bezug auf Reim und daktylischen Rhythmus. König Konrad der Junge (Konradin) und Graf Albert von Heigerloh († 1298) zeugen für die Teilnahme der hohen Kreise Schwabens am höfischen Minnesang. Für Franken kommt Otto von Botenlouben († 1245) in Betracht. Sehr reich ist die Schweiz vertreten; das Übergewicht über die andern deutschen Länder erklärt sich aber weniger daraus, daß gerade die Schweizer besonders eifrig die Sangeskunst pflegten, vielmehr durch die Herkunft der Handschrift C aus der Schweiz, welche vorzüglich Liederdichter aus der nächsten Umgebung aufnahm. Aus der großen Anzahl führen wir hier nur Ulrich von Singenberg (urkundlich 1209 bis 1228) an, einen Schüler Walthers, dem er auch einen schönen Nachruf widmete. In Worten und Gedanken hat er sich oft an Walther angelehnt; auch auf das Feld der politischen Dichtung folgte er ihm. Auch durch Reinmars von Hagenau Dichtweise ist er beeinflußt. Die Thüringer Kristân von Hamle, Kristân von Lupîn und Hetzbold von Weißensee (urkundlich 1324—1345) schließen sich an Heinrich von Morungen an. Nord- und Ostdeutschland

kennt nur rein höfische Lyrik, eine Dörperpoesie kam dort nicht auf. Vornehme Herren nahmen an der Dichtung Anteil, so Herzog Heinrich I. von Anhalt († 1252), Markgraf Heinrich III. von Meißen, der Erlauchte († 1288), Herzog Heinrich IV. von Breslau († 1290), Herzog Johann von Brabant († 1294), König Wenzel II. von Böhmen (1270—1305), Markgraf Otto IV. von Brandenburg († 1308), Wizlav III. Fürst von Rügen (1302—1325), welch letzterer auch Sprüche verfaßte.

Die Richtung Neidharts oder doch die Anknüpfung der Lyrik an volkstümliche Vorbilder findet in denselben Ländern mit Ausnahme von Nord- und Ostdeutschland mitunter hervorragende und originelle Vertreter.

In Schwaben ragt Gottfried von Neifen (1234—1255) hervor. Er besitzt außergewöhnliches Formtalent, das sich in künstlichem Reimspiele äußert. Die Reime stehen ihm aber so reich zu Gebot, daß er dadurch keinerlei gezwungene Konstruktionen anzuwenden genötigt wird. Seine höfischen Lieder lesen sich sehr anmutig Ein Mädchen, das mit dem Krug zum Brunnen geht, also niedere Minne, preist er im Stile des Minnesangs. Vor allem aber zeichnet sein Dichten die enge Berührung mit dem Volksliede aus; und zwar nicht bloß die Form, sondern auch den Inhalt des Volksliedes hat er in seine Kunstlyrik herübergenommen. Manche seiner Gedichte rufen den Eindruck unmittelbarer Nachahmung, vielleicht nur leichter Überarbeitung des Volksliedes hervor. Möglicherweise sind zwei Gedichte überhaupt reine Volkslieder, die nur unter Neifens Namen laufen. Er bewegt sich demnach hinsichtlich der Anlehnung an den Volksgesang in eigenen Bahnen. Burkhart von Hohenfels (urkundlich seit 1226) dichtete Minnelieder und Tanzlieder; sein Stil, zumal der bildliche Ausdruck, ist sehr anschaulich und höchst originell. Hübsch schildert er einmal einen Tanz in der Scheune, wohin ein Regen die Teilnehmer vertrieben hatte. Schenk Ulrich von Winterstetten (urkundlich seit 1241) schlägt ebenfalls neben dem Minnesang dörperliche Töne an; er belauscht ein Gespräch zwischen einer warnenden Mutter und ihrer Tochter, welche des Schenken Lieder berückt haben. Die Form seiner Lieder ist kunstreich, beim Minnelied verwendet er den Refrain. In Österreich vertritt Geltar, der zugleich stark auf die Minnesinger schimpft, in Bayern der von Stamheim, in Kärnten der von Scharfenberg Neidharts Richtung.

Berthold Steinmar von Klingnau, ein Schweizer Dichter (1251—1290), hat zuerst Lieder der höheren Minne, in denen aber bald realistische, derbe Wendungen hervortreten und damit überleiten zu den Liedern der niederen Minne, worin er die Bauerndirne und Viehmagd auf dem Strohsack preist. Schon die höfischen Lieder sind durch individuelle Vorzüge über die Allgemeinheit emporgehoben, freilich begegnen auch arge geflissentliche Roheiten, z. B. der Vergleich, „wie ein Schwein in einem Sacke fährt mein Herze hin und her, wildiglicher als ein Drache strebt es von mir zu ihr gar". Dann aber besingt er die niedere Minne, eine Bauerndirne. Das Tagelied wird ins Bäuerische übersetzt: Knecht und Magd liegen im Heu, Hirtenruf weckt sie morgens zur Arbeit und zur Trennung; zuvor aber spielt er noch das Bettspiel mit der Magd, daß das Heu aufwirbelt. Im Gegensatz zum Minnesang preist Steinmar den Herbst, das Fressen und Saufen. In Bezug auf die Form ist Steinmar korrekt, im Versbau leicht und anmutig, im Reim sorgfältig. Steinmar steht nicht unmittelbar unter Neidharts Einfluß, vielmehr schließt er sich an Gottfried von Neifen und an den Tanhüser an. Die Schilderung der bäuerlichen Gesellschaft, des Tanzes, die für Neidhart charakteristisch ist, fehlt bei Steinmar. Diethelm von Baden, genannt Goeli (urkundlich 1254—1276), ahmt Neidhart nach, Hadloub Steinmar und Neidhart.

Der Tanhüser[1]), aus dem bayerisch-österreichischen Geschlechte der Herren von Tanhüsen, dichtete zwischen 1240 und 1270. Sein Gönner war Herzog Friedrich der Streitbare von Österreich, unter dessen Regierung der Tanhüser seine schönsten Tage hatte. Er war mit einem Gute bei Wien belehnt. Aber nach Friedrichs Tode (1246) war es mit der Herrlichkeit bald vorbei. Schöne Frauen, guter Wein und üppiges Leben brachten ihn um seine Habe, er verpfändete und lebte in den Tag hinein. Er schildert, wie Herr Unrat, Herr Schaffenicht und Seltenreich ihm beim Hausbau helfen, und wie Herr Mangel, Zweifel, Schade und Unbereit sein stetes Ingesinde bilden. An Otto II. von Bayern, der seit 1246 Statthalter in Österreich war, fand er einen Beschützer und feierte dessen Schwiegersohn König Konrad IV. Ein fahrendes Leben hat er lange geführt, ist weit in der Welt herumgekommen, hat viel gesehen und gelesen. Die Dichtungen des Tanhüser, Tanz-

1) [Vgl. Oehlke, zu Tannhäusers Leben und Dichten, 1890.]

leiche, Lieder und Sprüche, sind heiterer Art, nur ein ernst gehaltenes Bußlied steht in einer Handschrift, der Jenaer, unter seinem Namen. In seinen Sprüchen klagt und scherzt er über sein Leben als fahrender Mann und über seine häuslichen Zustände; in seinen Liedern behandelt er den Frauendienst in parodistischer Art; die Geliebte wolle ihm gern lohnen, nur müsse er zuvor den Rhein ablenken, daß er nicht bei Koblenz vorbeifließe, Kies herbeiholen von dort, wo die Sonne untergehe, dem Monde seinen Schein benehmen, wie ein Star oder Adler fliegen, tausend Speere auf einmal verstechen, wie einst Gamuret, der Elbe ihr Fließen, der Donau ihr Rauschen nehmen, den Salamander aus dem Feuer holen, Regen und Schnee, Sommer und Klee aufhören machen. Seine Tanzleiche, mit denen er sich zur dörperlichen Poesie stellt, hat er mit einer eigenartigen Einleitung versehen, welche mit dem Reigenlied keinen engeren Zusammenhang hat. Er erzählt ein Liebesabenteuer mit einer Dorfschönen, indem er die altfranzösische pastourelle parodiert und in komischer Häufung französische Wörter gebraucht, z. B.

Ein *riviere* ich dâ gesach,
durch den *fôres* gieng ein bach
zetal übr ein *plâniure*.
ich sleich ir nâch unz ich si vant die schœnen *crêâtiure*.
bî dem *fontâne* saz diu klâre süeze von *faitiure*.

Andere Tanzleiche werden eröffnet durch ein Fürstenlob, oder auch durch ein bloßes Namensregister, worin ohne Sinn und Zusammenhang, wohl nur auf die komische Klangwirkung berechnet, geographische Angaben und Namen aus der deutschen und französischen Romanlitteratur aufeinander gehäuft sind.

Als ein bloßer Schüler und Nachahmer Neidharts kann auch der Tanhüser deshalb nicht gelten, da er als eine durchaus selbständige Natur erscheint und in der Verwendung und Verarbeitung höfischer und volksmäßiger Bestandteile eigentümliche Bahnen beschritten hat. Sein Dichten erinnert zuweilen an das der fahrenden Scholaren.

Unter den Spruchdichtern unterscheidet sich eine Gruppe von solchen, die noch ritterlichen Charakter zeigen und im Sinne von Walthers politischer Dichtung thätig sind, freilich bereits mit starker Neigung zum Lehrhaften, von einer zweiten Gruppe, in

der bürgerliche Fahrende und mit ihnen die Gelehrsamkeit die Oberhand gewinnen.

Reinmar von Zweter, ein Pfälzer, geb. um 1200, kam schon als Knabe nach Österreich und übte am Wiener Hof zuerst unter Leopold VII., einem ritterlichen freigebigen Fürsten, unter dessen Regierung das Land die Segnung des Friedens genoß, seit 1230 unter dessen Sohn Friedrich dem Streitbaren, unter dem Kriegsnot übers Land kam, seine Kunst aus. 1234 ging Reinmar nach Prag zu König Wenzel I.; der König begünstigte den deutschen Dichter, aber der einheimische Adel ließ ihn nicht aufkommen und verdrängte ihn vom Hofe. Seit 1241 führte er das Leben des Fahrenden und besuchte mehrere mitteldeutsche Höfe, unter andern den Heinrichs des Erlauchten von Meißen und den des Erzbischofs Sigfrid von Mainz. 1247 ist Reinmars letzter datierbarer Spruch verfaßt, bis gegen 1260 aber blieb er am Leben und wurde zu Eßfeld in Franken, wo er vielleicht auf der Reise verstarb, begraben. In Reinmars Dichtung lassen sich drei Perioden erkennen: die österreichische, bis 1234, wo er in höfischer Art dichtet und unter Walthers unmittelbarem Einfluß steht; die böhmische Periode, bis 1241, wo sich der Zusammenhang mit der höfischen Lyrik löst; die mitteldeutsche oder volkstümliche, wo dieser Zusammenhang zerreißt und Reinmar unter den Einfluß der lehrhaften Dichtung der bürgerlichen Fahrenden Mitteldeutschlands gerät. Eine Sammlung seiner bis 1241 verfaßten Sprüche, 157 an der Zahl, scheint er selber nach stofflicher und chronologischer Anordnung veranstaltet zu haben. Minnestrophen hat er nur wenige verfaßt; es fehlt ihm dafür die poetische Ader; er neigt weit mehr zum Lehrhaften und gebraucht darum auch meistens nur einen Ton, den Frauenehrenton, für seine einstrophigen Sprüche, das kunstvoll gebaute Minnelied verschmähend. Seine Sprache ist einfach, künstlichen Periodenbau vermeidet er; seine Worte und Bilder fühlt er nicht mehr mit der sinnlichen Anschaulichkeit des echten Dichters, weshalb sie häufig schief und ungeschickt ausfallen; das Naturgefühl geht ihm ab. Lehrhaft behandelt er religiöse Dinge, denen er auch einen Leich gewidmet, die Minne und die Frauen im allgemeinen. Als sittliche Lebensmacht gilt ihm Frau Ehre, die er bis ins einzelnste allegorisch personifiziert samt den sie umgebenden Tugenden; die in den Zeitverhältnissen bedingte schlimme Lage der Frau Ehre beklagt Reinmar. Den großen

Herren wird Milde anempfohlen. In den Sprüchen aus seiner Wanderzeit findet mancher volkstümliche Zug Aufnahme, Tierfabel, Sprichwort, Rätsel, die kleine Erzählung mit lehrhafter oder satirischer Absicht; auch spaßige Lügenstrophen, die verkehrte Welt darstellend, z. B. daß der Hase den Hund jagt, ein Krebs mit der Taube um die Wette fliegt u. s. w., begegnen. Reinmar ist auch in der politischen Dichtung Walthers Schüler, kein ritterlicher Lyriker sonst hat so ausführlich dieses Thema behandelt; doch fehlt Reinmar ein freierer Blick. Er wünscht vor allem den Frieden, die Beilegung der inneren Kämpfe in Deutschland und dann Regelung des Verhältnisses zwischen Staat und Kirche. Dem Kaiser Friedrich hängt er an und ist damit ein entschiedener Gegner der päpstlichen Politik. Als aber Gregor IX. 1239 dem Kaiser Unglauben und Ketzerei vorwarf, da ward Reinmars religiöses Gefühl irre, und er fiel von Friedrich ab. Reinmar ist eine wenig selbständige Natur, daher wirkte die jeweilige Umgebung stark auf seine Dichtung. Doch soviel er auch von den gelehrten bürgerlichen und fahrenden Spruchdichtern gelernt, stets hob ihn sein ritterliches Standesbewußtsein über sie hinaus; sein Charakter ist ernst geblieben.

Bruder Wernher von Österreich (ca. 1217—1266) pflegte die politische Spruchdichtung im Sinne Walthers und Reinmars. Er ist ein Gegner des Papstes und ein Verehrer des Kaisers Friedrich II.; doch mißt er auch ihm Schuld zu wegen der üblen Zeiten im Reiche; den jungen König Heinrich tadelt er streng, König Konrad aber spendet er höchstes Lob. Bei dem Maßstab, den er an Fürsten, Länder und Städte legt, beherrscht ihn freilich allzusehr persönliche Erfahrung über ihre Freigebigkeit oder Kargheit gegen fahrende Dichter, und darnach fällt sein Urteil aus. Den eigentlichen Lehrton schlägt er in seinen Sprüchen nicht an. Schelten und ewiges Unzufriedensein ist eine besondere Eigentümlichkeit des Mannes. Friedrichs von Sonnenburg in Tirol (ca. 1247—1287) Spruchdichtung ist lehrhaft und politisch; auch er gehört zu den Fahrenden, die um Lohn dichten. Noch stärker als bei Bruder Wernher tritt bei ihm die Milde der Großen als der ausschlaggebende Beweggrund ihres Lobes oder Tadels hervor.

Eine Gruppe von fahrenden Spruchdichtern aus bürgerlichen Kreisen sondert sich durch die ihnen eigene Gelehrsamkeit aus, oder vielleicht besser durch das Gewicht, welches sie darauf legen.

Schon bei Konrad von Würzburg war auf dessen eigenartige Auffassung des Kunstbegriffes hinzuweisen. Eine Weiterbildung sehen wir hier, der Begriff „Kunst" deckt sich mit dem von Studium, von Erlernen der Kunstregeln, von gelehrtem Wissen. Der Besitz der Kunst hebt diese Dichter aus ihrer Umgebung heraus, und sie sind sich dieses Unterschiedes wohl bewußt. Die Kunst wird in die starre, erlernbare Schulweisheit hinübergeleitet, und die Jünger dieser Kunst üben gegenseitige grobe Kritik aneinander aus; mit selbstgefälliger Genugthuung werfen sie sich gegenseitig Fehler und Verstöße vor. Eine derartige Kunst steht natürlich gleich weit ab von dem feinsinnigen ritterlichen Minnesang, wie von der schlichten, einfach schönen Volkslyrik; doch zeigt sie sich bereits verwandt der handwerksmäßigen Auffassung der späteren Meistersinger.

Hierher gehören die Sprüche des Boppe (ca. 1275—1287), eines süddeutschen Fahrenden, der theologische und naturwissenschaftliche Kenntnisse besitzt, erbauliche Sprüche und solche auf Frauenverehrung bezügliche verfaßte, Lob-, Schelt- und Mahnlieder als gehrender Mann ertönen läßt und Frauenlob mit einer äußerst groben Polemik befehdet.

Der Marner, nachweisbar in den Jahren 1230—1267 stammte aus Schwaben und führte das Wanderleben des bürgerlichen fahrenden Dichters. Als blinder Greis wurde er ermordet. Walther von der Vogelweide nennt er seinen Meister; die zeitgenössischen Dichter haben den zu Ansehen Gekommenen beneidet und angefeindet, die jüngeren um seiner Kunst willen gepriesen. Zumal der Sachse Rümezland hat den Marner arg angegriffen und ihn als einen Widder an Ungeschick, ein Rind an Zucht bezeichnet; auch der Meißner wirft ihm mangelhafte Kenntnis vor, er wisse nicht recht, wie der Strauß seine Eier ausbrüte; dagegen befehdet der Marner seinerseits Reinmar von Zweter, und zwar ganz ungerechterweise, und schilt einen ungenannten Meister derb aus. Der Marner besitzt ausgebreitete Gelehrsamkeit und behandelt in seinen Sprüchen Weltliches und Geistliches; er wählt die Form des Sprichwortes, das Gleichnis, die Tierfabel, die Parabel, die Novelle mit lehrhafter Tendenz und satirischer Nutzanwendung auf die Zustände der Gegenwart. Er läßt das außerordentlich umfangreiche und vielseitige Stoffgebiet des Fahrenden überschauen, und teilt auch noch mit, welche Anforderungen die

Hörer an den Dichter stellten. Nämlich ebenso die deutsche Heldenepik, wie die höfische und das Märchen mußte in seinem Repertoire stehen und wurde offenbar mehr verlangt, als die gelehrte Spruchpoesie. Im höfischen Minnelied zeigt sich der Marner in günstigem Lichte, feinsinnig, formgewandt, warm empfindend. Nur in zwei Liedern vereinigt er zwar geschickt, doch poetisch unschön Stoff und Form der Liebeslyrik mit gelehrter Schulweisheit.

Der Meißner, ein mitteldeutscher Spruchdichter in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, vertritt dieselbe Richtung wie der Marner. Er bildet sich viel auf sein gelehrtes Wissen ein, wirft dem Marner Hochmutsdünkel vor und mangelhaftes Wissen. Andere, darunter auch Konrad von Würzburg, greifen wiederum den Meißner an. Zu diesen fahrenden Meistern zählen ferner der Sachse Rümezland, Gervelin, Singuf, Meister Stolle, Herman der Damen, der Kanzeler und endlich Frauenlob.

Unter den bürgerlichen nüchternen gelehrten Dichtern giebt es auch noch einige wenige, bei denen der edle Minnesang nachklingt. So hat ein oberdeutscher Sänger aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, der wilde Alexander, neben seinen Sprüchen auch einige Minnelieder. Besonders schön ist ein Lied, worin er ein reizendes Bild seiner Jugend entwirft, wie er mit andern Kindern auf die Wiese lief, um Blumen zu pflücken und in den Wald, um Erdbeeren zu suchen, bis bei sinkender Sonne ein Waldaufseher und ein Hirte sie zurückrief. Eine allegorische Deutung wird an die hübsche Schilderung angeknüpft.

Der Zürcher Johannes Hadloub (um 1300) mag am Schluß der mittelhochdeutschen Lyrik erwähnt werden. Die Form seiner Lieder ist roh und unbeholfen, verkünstelt, der Inhalt aber sehr anziehend. In den höfischen Liedern schlägt er edle, zarte Töne an. Er schildert uns seinen ganzen Liebesroman in der anschaulichsten Weise. Die Beziehung auf das wirklich Erlebte hebt seine Gedichte über die Allgemeinheit der übrigen Lyrik hinaus. Schon als Kind liebte er ein kleines Mädchen. Man brachte ihn zu seiner Geliebten, die aber kehrte ihm den Rücken; da fiel er ohnmächtig nieder. Man hob ihn auf und legte seine Hand in die ihre. Da ward ihm besser. Sie redete freundlich zu ihm. Seine Arme lagen auf ihrem Schoß, er hielt ihre Hand fest, sie aber biß ihn in die seinige, was ihm innig wohlthat. Sie sollte ihm nun etwas zum Andenken schenken. Da warf sie ihm ihre Nadel-

büchse hin, und rasch griff der Verliebte darnach. Doch wurde sie ihm wieder genommen, sie mußte sie ihm in freundlicherer Weise übergeben. Später nimmt ein edler Herr in großer Gesellschaft der Dame das Versprechen ab, dem Dichter gnädig zu sein. Aber wie er erscheint, flieht sie in ihr Zimmer und schließt sich ein. In Pilgertracht schleicht sich Hadloub an sie heran, wie sie zur Kirche geht, und hängt ihr einen Liebesbrief ans Gewand. Doch erfährt er nicht einmal, ob sie ihn gelesen. Vor der Stadt begegnet er ihr, sie weicht ihm aus. Einmal sieht er, wie sie ein Kind herzt. Da eilt er hin und küßt das Kind an derselben Stelle, wo sie es geküßt. Es ist eine schwärmerische Liebesgeschichte, die Meister Hadloub aber hübsch zu erzählen versteht.

Später begab sich Hadloub auf Reisen und kam nach Österreich. Wahrscheinlich erhielt er dort den Anstoß zur Umwandlung seiner poetischen Richtung; er lenkte in die Bahnen Neidharts ein und erzählt Scenen aus dem niedern Volks- und Bauernleben. Auch die Fressereien der Bauern führt er in derber Manier vor. Seine volkstümliche Lyrik ist namentlich der Steinmars nachgebildet.

Die Bedeutung Hadloubs liegt aber nicht in den dörperlichen, vielmehr in seinen höfischen Gedichten; diese zarten lyrischen Ergüsse waren seiner weichen Natur gemäß; das wonnige Anschauen und Schildern der Frauenschönheit ist ihm vorzüglich eigen. Schön sagt Uhland von ihm: „In der klaren Seele dieses Dichters hat der scheidende Minnegesang noch einmal sein freundliches Licht gespiegelt."

In der lehrhaften Litteratur des Mittelalters fließen zwei Strömungen zusammen, eine volkstümliche und eine gelehrte, schulmäßige, wie sie auch den Zwecken des Unterrichts diente. Die erstere wurzelt im Leben des Volkes, sie äußert sich in der Spruchweisheit, die es allezeit gab, welche in der kurz gedrungenen Form des treffenden Sprichwortes eine verallgemeinerte Regel aus dem einzelnen Fall zu ziehen versteht. Anders sind die Erwägungen, die ein einzelner Mann weitläufig ausdenkt und niederschreibt, wenn sie auch oft denselben Inhalt betreffen mögen. Der Verallgemeinerung und der Kürze der Spruchweisheit ist dieses Verfahren gerade entgegengesetzt: die Betrachtung gründet sich auf den besonderen Standpunkt des Verfassers, sie beschränkt

sich auf einen kleineren Kreis, der mit ihm Gesinnung und Gedankengang teilt. Meistens wird aber auch ein viel mehr bestimmter Inhalt mitgeteilt, eine regelrechte Wissenschaft. Wir sahen bereits bei der geistlichen Didaktik, daß im Mittelalter zur Belehrung, namentlich wenn sie weitere Kreise im Auge hatte, die poetische Form lange vor der Prosa gebräuchlich war, wodurch Stoffe in die Dichtung eindrangen, denen sich keine poetischen Seiten abgewinnen lassen; Theologie und Naturwissenschaft in Reimen sind ja ein wenig befriedigender Gegenstand. Neben derlei wissenschaftlich lehrhaften Werken umfaßt die Didaktik aber auch noch eine Anzahl von Spruchsammlungen, die zwar volkstümlichen Charakter tragen, jedoch nicht unmittelbar aus dem Leben geschöpft sind, vielmehr bereits ein längeres Dasein im lateinischen Gewande als Gegenstand des Schulunterrichts hinter sich hatten und nunmehr aus der Schulstube wiederum hinaus zu freierer und weiterer Wirkung strebten. Die drei mittelhochdeutschen lehrhaften Hauptwerke zeichnen sich dadurch vorteilhaft aus, daß sie ins Leben hineingreifen, sich teils auf eigene Anschauungen der Verfasser, teils auf geschickte Verwertung der volkstümlichen Spruchweisheit stützen. Lehrhafte Stellen enthalten zuweilen schon die Epen, vornehmlich in den Einleitungen, aber auch in der Erzählung selber, z. B. die Ermahnungen, welche sein Vater an Wigalois richtet (Wig. 11521 ff.).

Unter dem Namen „Winsbeke“[1]) und „Winsbekin“ sind zwei, ursprünglich drei Gedichte erhalten. Ob sie von dem fränkischen Ritter v. Winsbach herstammen, bleibe dahin gestellt. Ein Vater giebt seinem Sohne, eine Mutter ihrer Tochter gute Lehren. Die Form der Gedichte ist strophisch, die Sprache schön und ausdrucksvoll, mit volkstümlichen Redensarten und Sprichwörtern untermischt. Der „Winsbeke“ zerfällt in ein altes Gedicht von 56 Strophen und in eine daran angehängte Fortsetzung. Im Gedichte unterweist der Vater den Sohn in der Ritterschaft. Zuerst wird das Verhältnis zu Gott und zur Geistlichkeit besprochen. Das Treiben der Geistlichen erregte damals viel Anstoß; tiefer denkende Geister wußten aber wohl zu scheiden zwischen Religion und Kirche; der Erhabenheit christlicher Lehre kann dadurch kein Eintrag geschehen, wenn ihre Diener unwürdig sind. Die Lehre, welche die Pfaffen verkündigen, bleibt immer wahr,

1) D. Nat.-Litt. IX, 151 ff.; Ausgabe von Haupt 1845; Leitzmann 1888.

und ihr soll der Sohn nachfolgen, den Worten der Priester, nicht ihren Werken. Man bedarf der Dienste der Pfaffen, zumal bei den Sterbesakramenten, darum ist es mit ihnen nicht zu verderben. Frauendienst wird hierauf ernst und warm empfohlen. Gott hat Gnade an uns gethan, fürs Jenseits schuf er sich die Engel, hier in dieser Welt gab er die Frauen uns für Engel. Dann folgen praktische Verhaltungsmaßregeln für den Kampf und Anstandsregeln für den Hofdienst, im Gespräch. Immer aber wird betont, daß alle diese äußerlichen Dinge aus einem ehrenhaften Sinne entspringen müssen, sonst seien sie wertlos. Ja auch hohe Geburt an Mann und Weib ist verloren, wo die Tugend fehlt. 'Verligen', müßig sein, darf ein jugendlicher Held nie. Die 'mâze', eine Haupttugend der Sittenlehre jener Zeit, wird anempfohlen. Die Fortsetzung knüpfte an die zweite Strophe des alten Gedichtes an, wo vom Trug der Sinnenwelt die Rede war. In einem Zwiegespräch zwischen Sohn und Vater entwickeln sich strenge, weltverneinende, asketische Gedanken. Der Vater wird vom Sohn bestimmt, Hab und Gut aufzugeben und ein Spital zu errichten, wo beide miteinander leben wollen und das süße Himmelreich erwerben. Dieser Schluß kommt recht unerwartet und war sicherlich ursprünglich nicht beabsichtigt. Übrigens scheinen bereits die ersten Strophen des alten Gedichtes, welche geistliche Elemente stark hervorkehren, von einem Bearbeiter resp. dem Fortsetzer herzurühren. Von ähnlicher Anlage wie der „Winsbeke" war ein älteres Gedicht von „Tirol und Vridebrant". Die davon erhaltenen Stücke zerfallen in zwei Abteilungen: in der einen giebt der König Tirol seinem Sohn geistliche mystische Rätsel zu lösen, in der andern belehrt er ihn über die Pflichten des Königs. Er solle freigebig gegen seine Dienstleute sein, Schaden ersetzen, den sie im Dienste erlitten, Gerechtigkeit üben, denn die Thräne, die ein Bekümmerter weint, klebt an des Königs Stirne, der die Hilfe versagte, wenn Gott zum Gerichte geht. Turniere muß der König veranstalten zur Ehre und zur Ausbildung der Ritterschaft. Die eheliche Liebe und Treue solle hochgehalten sein. Die ritterliche Ethik, welche in den nicht geistlich gefärbten Stücken des Winsbeke und des Tirol vorgetragen wird, ist von Wolframs im Parzival niedergelegten Anschauungen beeinflußt. Die „Winsbekin" übersetzt den „Winsbeke" in weibliche Verhältnisse. Die Mutter empfiehlt weibliche Zucht und höfische Sitte, besonders

aber die Minne, gegen deren Anerkennung die Tochter, wie Krimhilde im Nibelungenlied, sich lange wehrt. Das Buch ist eine ziemlich schwache Nachahmung des Winsbeken.

Thomasin von Zirclaria, ein Domherr und Italiener von Geburt, schrieb ein deutsches Lehrgedicht von ca. 15 000 Versen, das 1216 herauskam. Er nannte es den wälschen Gast, einen Fremdling aus Wälschland, der bei den Deutschen auf gute Aufnahme hoffte. Der Verfasser ist sehr gelehrt und hat sein Werk klar und übersichtlich in zehn Bücher, diese wiederum in Kapitel eingeteilt, wie es damals selten geschah. Natürlich steht er in kirchlichen Dingen auf päpstlicher Seite und sprach sich deshalb auch gegen Walther von der Vogelweide aus, indem er Innocenz' III. ernstliche Absicht betreffs der mit der Bulle von 1213 verbundenen Geldsammlung für den Kreuzzug hervorhob, gegenüber der von Walther gemachten Anschuldigung, welcher dem Papste selbstsüchtige und eigennützige Wünsche unterschob und eine unredliche Verwendung des unter heiligem Vorwande gesammelten Geldes vorwarf. Das Vorgehen der Kirche gegen die Ketzer, ihre Verbrennung billigt Thomasin. Zum Kreuzzug rief er die deutsche Ritterschaft auf, indem er die ideale Bedeutung der Fahrt ins Heilige Land möglichst hervorzurücken sich bemühte. Er zieht gegen die zu Felde, welche aus Bequemlichkeit ihre Teilnahme verweigern. Dem höfischen Weltleben steht er verständnisvoll gegenüber. Er stellt allerlei Anstandsregeln über die Haltung zu Pferde, über das Benehmen bei Tisch auf und erörtert die Minne. Als Vorbilder empfiehlt er der Jugend geradewegs die Romangestalten wie Gawein, Clies, Erec, Iwein, Artus, Karl, Alexander, Tristan; vor dem prahlerischen Marschall der Tafelrunde, dem Key, warnt er. Die Jungfrauen sollen sich halten an Andromache, Enit, Penelope, Oenone, Galjena, Blanscheflur, Lavinia und Sordamor. Mit dem klassischen Altertum ist er für damalige Begriffe wohl vertraut und zieht gelegentlich Beispiele daraus heran. Auf Grund seiner ausgebreiteten gelehrten Studien einerseits, seiner völligen Vertrautheit mit der ritterlichen Aristokratie andererseits entwirft Thomasin ein anziehendes Bild der geistigen und gesellschaftlichen Zustände seiner Zeit; ausschließlich pfäffische Tendenz trübt dabei nur selten seinen Blick. Seine

1) D. Nat.-Litt. IX, 120 ff.; herausg. von H. Rückert 1852.

Moral baut er auf die zwei Grundbegriffe 'stæte' und 'unstæte' auf. Alles Gute und Edle, alle menschlichen Tugenden entspringen aus der Treue, aus der Beständigkeit, alles Übel, alle Untugenden aus der Unbeständigkeit und Untreue. mâze und unmâze, reht und milte kommen gleichfalls zur Sprache. Das Gedicht ist sehr breit ausgesponnen; allzu reichlich bemessen sind die rein moralisierenden, im allgemeinen Predigerton gehaltenen Abschnitte, die selten durch Vorführung bestimmter Fälle kulturhistorisches oder poetisches Interesse bieten. Für einen Italiener besitzt Thomasin eine bewundernswerte Meisterschaft in der Handhabung der deutschen Sprache und im Aufbau der Verse. Höfisches Leben und höfische Sitte behauptet der Dichter vorher auch in einem italienischen Werk behandelt zu haben, von dem aber keine Spur aufgefunden ist.

Freidanks Bescheidenheit[1]), d. h. das Bescheidwissen des Freidenkers ruht auf volkstümlicher Grundlage und ist an Gedankenreichtum den vorher genannten Werken weit überlegen. Bei keinem andern Dichter finden sich so viele schöne, klar ausgedrückte Gedanken. Über die Person des Dichters ist nichts zu ermitteln, als daß er wahrscheinlich aus Schwaben stammte, ein Fahrender bürgerlichen Standes war, aber trotzdem ritterliche Anschauungen vertrat. Den Kreuzzug von 1228 machte er mit und bald darauf wird das Werk, das Kenntnis des wälschen Gastes verrät, erschienen sein. Zu Treviso bei Padua liegt Freidank begraben; auf der Reise nach Venedig war er gestorben, wohin kunstliebende Kaufleute ihn seiner anmutigen Dichtungen halber berufen hatten. Die Bescheidenheit besteht aus zahlreichen Sinnsprüchen, teilweise ganz kurz gefaßt, nur zwei gereimte Verse umfassend, teils auch umfangreicher. Nicht alles aber ist geistiges Eigentum des Verfassers; er sagt selber, er habe die Bescheidenheit nur 'berihtet', d. h. geordnet, zusammengestellt, nicht gedichtet. Wirklich lassen sich auch einzelne Sprüche in wörtlicher oder inhaltlicher Übereinstimmung in der älteren, gleichzeitigen und späteren Litteratur nachweisen. Wir haben es demnach mit einer losen Sammlung von Sprichwörtern, Fabeln und Rätseln zu thun, die der Ordner mit eigenen Zusätzen, zumal den Kreuzzug betreffend, durchflocht. Volkstümliche Spruchweisheit im Verein mit bündig

1) D. Nat.-Litt. 251 ff.; herausg. von W. Grimm, 2. Aufl. 1860; Bezzenberger 1872. Paul, über die ursprüngliche Anordnung von Freidanks Bescheidenheit, 1870.

und klar zusammengefaßten Gedanken, welche der Lebensanschauung ritterlicher und geistlicher Kreise entspringen, bildet das hervorstechende Merkmal der Bescheidenheit. Den Stoff hat der Verfasser nicht sehr übersichtlich geordnet, ein Übelstand, dem die Heidelberger Handschrift abzuhelfen suchte. Bis auf Pauls Untersuchungen glaubte man darin die Hand des Dichters selber erkennen zu müssen. Die Sinnsprüche behandeln die verschiedenartigsten Fragen aus der Politik und dem Privatleben. In religiösen Dingen ist das Urteil gesund, das scholastische Grübeleien und theologische Spitzfindigkeit beiseite schiebt und einfach schlichten Glauben verlangt. Der sündige Priester kann die christliche Lehre nicht trüben, wie schon der Winsbeke aussprach. Die soziale Stellung Freidanks ist konservativ-aristokratisch. Gott schuf nur drei Stände, Bauern, Ritter und Pfaffen; den vierten, den wuchertreibenden Handelsstand, d. h. wohl das aufstrebende Bürgertum, das Macht über die andern durch Geldgeschäfte errang, schuf der Teufel. Schön wird von der Missethat gesagt, daß die Thräne, die aus dem Herzen kommt, sie auslösche. Gutes thun hilft nichts, solange der Mensch Sünden begeht. Deswegen eifert Freidank gegen den Ablaß: Sünde kann nur Gott vergeben. In der Stellung zu Rom und zum Papsttum teilt Freidank vollkommen Walthers Ansichten. St. Peter kam einmal zu einem Lahmen, der ihn um Almosen ansprach. Silber und Gold habe er nicht, sagt St. Peter; „aber was ich habe, das gebe ich dir: steh auf und sei gesund.“ Würde doch der Papst auch so handeln! Aber aller Reichtum fließt nach Rom. Der römische Hof will, daß die Welt in Wirren liege, um selber im Trüben zu fischen. Das Kaisertum steht dem Verfasser hoch. Doch was könne ein Kaiser schaffen, wenn Heiden und Pfaffen wider ihn streiten! Höchst interessant sind die Abschnitte, welche die Verhältnisse des Kreuzheeres zu Akkon anschaulich vor Augen führen. Die trübe Wirklichkeit paßt schlecht zu den idealen Vorspiegelungen, durch die man die Pilger zur Fahrt zu gewinnen suchte. Die roheste Selbstsucht herrscht dort. Wenn 100,000 stürben, so klagte man dort weniger um sie, als anderswo um einen Esel. Am ehesten findet der Pilger in Akkon das Grab. In diesem Teile ist der Dichter ausführlicher als sonst, beschreibt aus eigener Anschauung und fügt seine Gedanken darüber an. W. Grimm vermutete, daß hier vielleicht ausgewählte Bruchstücke aus einem größeren Gedicht über den

Kreuzzug vorlägen. Der Stil ist anschaulich, die Sprache edel, sie gleicht der Walthers von der Vogelweide, weshalb auch W. Grimm mit Unrecht ihn für den ungenannten Verfasser der Bescheidenheit Freidanks hielt.

Unter dem Namen des Cato[1]) lief eine vielleicht im 4. Jahrhundert n. Chr. entstandene Sammlung von Sinnsprüchen (Catonis disticha de moribus ad filium) um, welche im Mittelalter ein vielgelesenes, beliebtes Schulbuch war. Bereits Notker III. der Deutsche hatte seiner Zeit an eine Übertragung gedacht. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstand eine gereimte mittelhochdeutsche Übersetzung. Sie umfaßt aber nur $^2/_3$ des Originales, und ist ziemlich frei gehalten, sowohl in der Wiedergabe des Wortlautes, wo der Übersetzer oft matte, allgemeine Gedanken an Stelle der bestimmteren des Originales setzt, als auch in Bezug auf Auswahl und Anordnung der lateinischen Sentenzen. Dieser deutsche Cato wurde dann auch auszugsweise neu bearbeitet und mit Einschaltungen aus Freidank, dem wälschen Gast und aus einer dem Tanhûser zugeschriebenen Tischzucht (d. h. Anstandsregeln für das Benehmen bei Tische), versehen. Auf der andern Seite wurde die alte mittelhochdeutsche Übertragung nach dem lateinischen Originale vervollständigt. Auch dieser also ergänzte deutsche Cato liegt in zahlreichen Handschriften vor.

Die österreichische Litteratur zeichnet im ganzen eine realistische Richtung aus, weshalb ja auch der Ritterroman hier ganz anders geriet, als sonst in Deutschland. Dieses der Wirklichkeit zugewandte Interesse tritt auch in den lebendigen Schilderungen der österreichischen, satirischen Zeitgedichte hervor, denen dadurch ein hoher kulturgeschichtlicher Wert zukommt. So giebt um 1270 des österreichischen Dichters Konrad von Haslau Gedicht „der Jüngling" eine höfische Sitten- und Anstandslehre, und zwar in Form von Strafpredigten gegen jugendliche Unsitten, die er im einzelnen bespricht. Um 1276 schrieb ein alemannischer Geistlicher das Buch der Rügen. Es folgt in der Hauptsache einer etwa 50 Jahre älteren lateinischen Vorlage, den sermones nulli parcentes; es ist eine gereimte Strafpredigt auf alle Stände. Interessant wird es, wo es sich eingehender auf die Zeitverhältnisse einläßt und eine Schilderung derselben entwirft.

1) Vgl. Zarncke, der deutsche Cato, 1852.

Ganz besonders ausgezeichnet durch scharfe Beobachtung und anschauliche Wiedergabe der damaligen Zustände sind 15 satirische Gedichte eines unbekannten niederösterreichischen Ritters. Es tritt eine Person redend darin auf, die den Namen Sifrit Helblinc[1]) führt. Mit Unrecht erblickte man hierin den Namen des Verfassers. Dieser kleidete sein Werk teilweise in Gesprächsform. Ein Ritter unterhält sich mit seinem Knecht über die öffentlichen und privaten Zustände. Formell war der Lucidarius Vorbild, in dem Lehrer und Schüler einander fragen und antworten. Verfaßt sind die Satiren zwischen 1283 und 1299. Die Metrik ist sehr regelmäßig, im Gedichte zeigt sich Einfluß Wolframs, Walthers, des Strickers, Wernhers des Gärtners, Steinmars, Konrads von Haslau, Thomasins von Zirclaria. Von diesen hat der Verfasser des Sifrit Helblinc Stoffe oder auch nur einzelne Motive entlehnt. Im Stil war ihm namentlich Konrad von Haslau Vorbild. Der Dichter war anfangs ein Gegner der Habsburger, weil mit ihnen schwäbische Sitten eindrangen und den alten österreichischen Brauch zu verdrängen drohten. Überhaupt ist ihm alles Fremde, Nichtösterreichische, mag es aus Sachsen, Böhmen oder Ungarn kommen, verhaßt und unliebsam. Seine österreichische Heimat gilt dem Dichter weit mehr als das deutsche Reich. An die energische, kaiserliche Macht gewöhnte er sich übrigens mit der Zeit, so daß seine anfängliche Abneigung zurücktrat. Aber die gesellschaftlichen Verhältnisse in Österreich gaben ihm zu schweren Klagen Anlaß. Der niedere Adel, dem der Verfasser selbst angehörte, war von zwei Seiten bedroht, von den großen Geschlechtern und vom aufstrebenden Bürger- und Bauernstand. Er greift scharf das Raubrittertum an. Die großen Lehensherren hatten kein Geld mehr, um ihre Dienstmannen zu besolden. Sie halfen sich dadurch, daß sie ihre Ritter auf ihrem eigenen Gebiet die Bauern und Besitzenden ausplündern ließen, damit sie sich an diesen für den nicht gezahlten Sold schadlos hielten. Die Gutsherren, in deren Hand die Gerichtsbarkeit liegt, fällen käufliche Urteile, und wuchern mit dem Recht und Gut ihrer Unterthanen. Er hält den Rittern die Idealgestalten vor Augen, die im Parzival geschildert sind. Wer mit dem Gedanken daran jetzt unter eine höfische Gesellschaft trete, werde übel enttäuscht; die Herren unterhalten sich

1) Vgl. D. Nat.-Litt. III, 2, S. 92 f.; D. Nat.-Litt. IX, 195 ff. Seifried Helbling, herausg. von Seemüller 1886.

nimmer von Minne und tapfern Thaten, sondern vom Vieh-, Korn- und Weinhandel. Die Bauern aber kleiden sich über ihren Stand und streben den höheren Klassen zu. Den sittlichen Maßstab, nach dem er die Dinge bemißt, drückt er, einem Zuge seiner Zeit folgend, allegorisch aus. Der Ritter ist von einem Rate umgeben, von sieben Tugenden, Treue, Wahrheit, Scham, Zucht, Maß, Ehre, Bescheidenheit. Mit Hilfe dieses Ehrenrates urteilt er über die verschiedenen Gegenstände, welche der Knecht der Reihe nach zur Sprache bringt.

Ein anderes Gedicht ist schon rein allegorisch; auf blumiger Au trifft der Dichter zwei Jungfrauen, Treue und Wahrheit, und belauscht ihr Zwiegespräch. Nachmals wohnt er als Zuschauer einer gewaltigen Feldschlacht bei, in welcher die Tugenden und Laster in Heerscharen geordnet einander bekriegen. Fingierte Personen und Situationen oder auch rein abstrakte Gedanken kleiden sich gern in die Form eines lebensvoll ausgemalten Genrebildes, das oft recht anmutig wirkt.

Heinzelin von Constanz[1]) gehörte als Küchenmeister zum Hofstaat des als Minnesänger bekannten Grafen Albert von Heigerloh († 1298), bei dem die Kunst eine freundliche, liebevolle Pflege fand. Er dichtete im Ausgang des 13. Jahrhunderts „der Minne Lehre". Der Dichter hat beschlossen, sich von der Minne loszusagen. Im Traum wird er ins Reich der Frau Minne entführt und erblickt dort Amor und seine göttliche Mutter. Er wird zunächst wegen seiner Absage getadelt und darauf in einer längeren allegorischen Auseinandersetzung über das Wesen der Liebe unterwiesen. Er verspricht auch Gehorsam; denn bereits minnt er eine schöne Fraue. Der Dichter teilt nun die Liebesgrüße und Liebesbriefe mit, die sie einander senden, bis ihm die Geliebte zuerst eine Zusammenkunft am sonntäglich stillen Sommernachmittag im Garten gewährt, und dann später ihn auch zur Nacht in ihre Kammer einläßt. Der Verfasser ist gelehrt, er versteht lateinisch und bringt Citate; auch in der deutschen Litteratur ist er wohl belesen; Vorbilder sind ihm namentlich Gottfried von Straßburg und Konrad Fleck. Heinzelin muß vom Standpunkt seiner Zeit aus gewürdigt werden; dann aber ist viel an ihm zu rühmen Die alten Gesetze der höfischen Vers- und Reimkunst sind ihm noch durchaus geläufig. Seine Liebesgeschichte ist reizend anmutig und fließend erzählt.

1) D. Nat.-Litt. IV, 2; herausg. von Pfeiffer 1852.

Wohl nimmt die Allegorie, der Zeitströmung folgend, einen breiten Raum ein, doch dafür entschädigt reichlich die eigentliche Liebesgeschichte. Außer der Minnelehre sind zwei kleinere Werke erhalten. Streitgespräche, in denen zwei Personen über irgend ein Thema disputieren, wohl französischen Ursprungs, wurden namentlich im 14. und 15. Jahrhundert sehr beliebt. In einem Gedicht unterhalten sich zwei schöne Frauen darüber, wem der Vorzug in Liebessachen gebühre, dem Ritter oder dem Pfaffen; das andere spricht in strophischer Form „von den zwein Sankt Johansen", ob Johannes der Täufer oder Johannes der Evangelist höher stehe.

Zur Didaktik gehört das Steinbuch eines alemannischen Dichters Volmar.[1]) Das Buch enthält die Naturgeschichte der Edelsteine im mittelalterlichen Sinne, d. h. eine Aufzählung der wunderbaren Eigenschaften und magischen Zauberkräfte, welche die einzelnen Steine besitzen und dem, der sie bei sich führt, verleihen. Die unmittelbare Vorlage des Dichters, jedenfalls ein lateinischer Lapidarius, ist nicht aufgefunden. Über die Wunderkraft der Steine handeln auch sonst viele Stellen mittelhochdeutscher Gedichte, vgl. z. B. Wolfram im Parzival 791.

Im Ausgang des 13. Jahrhunderts neigt die geistliche Dichtung zur Mystik.[2]) Der Grundgedanke der Mystik war die Vereinigung der menschlichen Seele mit Gott. Sie sehnte sich mit brennender inniger Minne nach dem Aufgehen im Ewigen. Das Hohelied wurde besonders von der Mystik in Dienst genommen. Das dort geschilderte Liebesverhältnis ward seit lange ausgelegt auf die Brautschaft Christi mit der menschlichen Seele. Durch Bernhard von Clairvaux ward diese Deutung in Deutschland bekannt; bereits im Trudperter Hohenlied hatte sie Anwendung gefunden In mystischem Sinne bearbeitete im Jahre 1276 ein vornehmer Magdeburger, Brun von Sconebeck[3]), das Hohelied; er stellte es dar als eine Brautwerbung Salomos. Die Liebesgespräche wurden auf Maria, dann auf die minnende Seele, endlich auf die gesamte Christenheit gedeutet. Brun ist ein gelehrter Laie; er besitzt eine erstaunliche Belesenheit in der Bibel, in den

1) D. Nat.-Litt. XII, 1, S. 445 ff.; herausg. von Lambel 1877. — 2) Zur Mystik vgl. die Einleitung in D. Nat.-Litt. IX. — 3) Vgl. Arw. Fischer, das hohe Lied des B. v. S., 1886.

Kirchenschriftstellern und in den klassischen Autoren. Dagegen ist seine dichterische Befähigung nur mittelmäßig. Den Stoff teilt er so ein, daß er zuerst den Inhalt episch erzählt und dann auslegt. Die Bibelstellen führt er oft lateinisch an, ehe er sie verdeutscht. Die Darstellung, in der er zuweilen sich an die deutsche epische Poesie anlehnt, ist sehr weitschweifig, seine Verskunst roh.

Es gab einen lateinischen Traktat von der Tochter Syons. Die als Tochter Syons eingeführte minnende Seele fragt bei ihren Gespielen, den Töchtern Jerusalems, den Tugenden und geistigen Kräften um Rat, wie sie durch Vereinigung mit dem Geliebten Ruhe finden könne. Cogitatio, das Denken, weiß keinen Trost; besser raten fides, spes, sapientia. Caritas aber führt die Seele vor den Thron des Herrn, der sich auf ewig mit ihr vereinigt. Zweimal fand die Tochter Syons poetische deutsche Bearbeitungen. Die erste kürzere stammt von einem Alemannen[1]), die zweite ausführlichere verfaßte nach 1260 der Bruder Lambrecht von Regensburg. Bereits vorher hatte der Letztere ein Leben des heiligen Franziskus gedichtet, wo er aber sich genau an die lateinische Vorlage, die vita S. Francisci des Thomas von Celano anschloß. Um 1260 dichtete der Mönch von Heilsbronn das Buch der Sieben Grade und das Buch vom Fronleichnam.[2]) Den sieben Stufen, welche zum Tempel Salomonis führen, entsprechen sieben Staffeln des Gebetes, auf denen die Seele zu Gottes Thron emporsteigt. Je nach der Echtheit und Innigkeit des Gebetes wird es einer von den Stufen zugewiesen. Die sechste Stufe ist bereits die Vereinigung der Seele mit Gott, die siebente Stufe des Gebetes ist aber vor Gott selber, die höchste, unvorstellbare Seligkeit. Sechs Namen hat der Leichnam des Herrn, welche aufgezählt werden, wie eucharistia, donum, cibus, communio, sacrificium, sacramentum. Eine mystische Auslegung wird jedem dieser Namen beigefügt. Das Buch vom Fronleichnam ist Prosa, nur Vor- und Nachwort gereimt.

Das Heldengedicht.

Ehe wir die einzelnen mittelhochdeutschen Epen als litterarische Denkmäler betrachten, soll zur Einleitung eine Übersicht über ihren Stoff vorangeschickt werden, ein Abriß der Geschichte der deutschen

1) D. Nat.-Litt. XII, 2, S. 21 ff. — 2) D. Nat.-Litt. XII, 2, S. 38 ff.

Heldensage[1]), aber nur so weit sie in den mittelhochdeutschen Gedichten Verwendung fand.

Was Heldensage ist, kann am besten die französische Karlssage lehren. Es liegt kein Grund vor, bei Beurteilung der deutschen Heldensage einen anderen Standpunkt einzunehmen. Die Heldensage entspringt aus dem Berichte von einem geschichtlichen Ereignis; sie beruht ursprünglich auf einer Gattung von Gedichten, die als historische Volkslieder in späterer Zeit wohl bekannt sind. Aber kein trockener, Zug für Zug mit der Wirklichkeit sich deckender Bericht kann sich im Liede, zumal so lange es nicht zur Niederschrift gelangt, dauernd erhalten; je weiter das Lied zeitlich von dem Ereignis sich entfernt, auf dem es fußt, desto mehr gewinnt eine willkürliche, frei schaltende Behandlung die Oberhand, der historische Bericht wird zur Sage. Dichtung und Wahrheit ist das Wesen der Heldensage; ihre einzelnen Bestandteile scheiden sich in geschichtliche, wahre und in erfundene, erdichtete. Man redet oft auch von mythischen Elementen der Heldensage. Wir sehen von diesem Ausdruck lieber ab, da er irre führen kann, zumal in seiner älteren Auffassung, wo mythisch etwa besagen sollte, die Heldengestalten sind verblaßte Götter. Wenn neben die Wahrheit die Dichtung tritt, dann mag sie ihren Stoff von überall her entnehmen, sie kann z. B. auch von einem Helden eine Geschichte erzählen, welche ursprünglich einem Gott gehörte, die also an und für sich älter ist, als die zu ihrem Träger nunmehr neu erkorene Person; die Dichtung kann aber auch zu Märchenmotiven, zum Volksglauben, zu örtlicher Überlieferung greifen, endlich aus der eigenen individuellen Phantasie des Einzelnen schöpfen. Die geschichtliche Wirklichkeit bot eine Anzahl von Gestalten und eine ihren Umrissen nach bestimmte Handlung. Innerhalb dieses Rahmens kann nachmals die Dichtung hinzuthun, was ihr paßt, neue Kombinationen schaffen und weiterbilden. Wir dürfen daher nur erwarten, die Grundzüge der Heldensage oder Einzelheiten aus ihr in der Geschichte wieder zu entdecken, und müssen uns damit bescheiden, den geschichtlich nicht

1) Zur Heldensage vgl. die Einleitungen zu D. Nat.-Litt. VI; VI, 2, Bd. 1 u. 2; VII; W. Grimm, die deutsche Heldensage, 1. Aufl. 1829, 2. Aufl. 1867, 3. Aufl. 1889; Müllenhoff, Zeugnisse und Exkurse zur deutschen Heldensage in Z. f. d. A. 12, 253 ff., 413 ff.; Jaenicke, Z. f. d. A. 15, 310 ff.; Symons in Pauls Grundriß der germ. Phil. II, 1, S. 1 ff.; eine brauchbare Übertragung der wichtigsten außerdeutschen, namentlich nordischen Quellen bietet Raßmann, die deutsche Heldensage und ihre Heimat, 2 Bde., 2. Aufl. 1863.

nachweisbaren Teil als Sage, als Erfindung, als freies Spiel dichterischer Phantasie anzuerkennen. Im Nachteil befindet sich die Erklärung der deutschen Heldensage gegenüber der französischen dadurch, daß wir von den geschichtlichen Ereignissen, welche die Grundlage der deutschen Heldensage ausmachen, viel weniger wissen als von der fränkischen Geschichte unter den Karolingern. So kann uns wohl mancher Zusammenhang zwischen deutscher Heldensage und Geschichte entgehen, der uns dort klar ist. Man denke an die unscheinbare Notiz, welche uns Rolands geschichtliche Existenz bezeugt. Weil es z. B. nicht gelingt, für Sigfrid eine ähnliche Beglaubigung ausfindig zu machen, darf nicht als ex silentio bewiesen erachtet werden, daß er notwendig ganz und gar ungeschichtlich, gar wohl mythisch, ein verkappter Gott sein müsse. Er kann sehr wohl ein altfränkischer Herzog oder König gewesen sein trotz der ihm nachmals angedichteten märchenhaften Erlebnisse. Demnach besteht unsere Aufgabe darin, zu bestimmen, in wieweit geschichtliche Bestandteile vorliegen, in wie weit erdichtete, gleichviel welcher Herkunft.

Für die mittelhochdeutschen Epen kommen aus der Heldensage in Betracht: Sigfrid und die Nibelungen, Dietrich, Walther, Ortnit und Wolfdietrich, Gudrun.

Die germanischen Stämme haben dereinst alle ihre Heldensagen gehabt, schon die Cherusker, wenn sie von Arminius sangen, der durch die List seiner Magen fiel. Wir wissen, daß es langobardische, chattuarische, friesische, gepidische, wandilische, suebische, thüringische, rugische Heldenlieder gab; aber alle sind verschwunden. Was als deutsche Heldensage bezeichnet wird, ist im wesentlichen ostgermanisch, d. h. gotisch und burgundisch, und vom Westgermanischen fränkisch. Es ist demnach eigentlich fremdes Gut, im Erbgang übernommen, was die Hochdeutschen in ihren Epen im 13. Jahrhundert besangen. Schwerlich ist es die besondere Wichtigkeit und Tragik der zu Grunde liegenden wirklichen Vorkommnisse, weshalb gerade nur diese kleine Auswahl aus dem überreichen Hort altgermanischer Heldensage im Deutschen wiederkehrt. Vielmehr waren äußerliche zufällige Umstände maßgebend, beim Gotischen wahrscheinlich eine besonders hohe formelle Entwicklung der betreffenden Heldenlieder, welche sie zur weiteren Verbreitung über die engeren Stammesgrenzen hinaus befähigte. Die Bewahrung fränkischer Sagen, die natürlich infolge der Roma-

nisierung im Frankenreich selber bis auf wenige schwache Nachklänge im altfranzösischen Epos untergingen, in Süddeutschland erklärt sich aus den geschichtlichen Verhältnissen, aus den Kulturströmungen, die von den Franken aus zu Alemannen und Bayern drangen.

Im Sagenkreise von Dietrich von Bern, soweit wir es nicht mit späten süddeutschen Erfindungen des 13. Jahrhunderts zu thun haben, wie die litterargeschichtliche Betrachtung der mittelhochdeutschen Denkmäler lehren wird, spiegelt sich die Geschichte der Ostgoten wieder. Ermanarik, ein edler Amalung, beherrschte ein weites Reich und hatte die kriegerischen Völker im Norden der Ostgoten sich unterworfen. Ein hochgestellter Beamter und Rat des Königs hatte ihn betrogen und war geflohen; um ihn zu strafen, ließ Ermanarik dessen zurückgebliebene Gattin Swanhild von wilden Pferden zerreißen; Sarus und Ammius, ihre Brüder, Häuptlinge des Rosomonenstammes, verwundeten den König, daß er vollends zeitlebens dahinsiechte. Als die Hunnen ins Reich einfielen, erlag der alte, durch den Schmerz über das Unglück seines Volkes und durch die empfangene Wunde geschwächte Herrscher dem Tod (um 376). Von da an waren die Goten den Hunnen unterthan. Im Feldlager am Neusiedler See wurde Theuderik (so lautet die echt ostgotische Namensform, nicht Theodorich), des Theudemer Sohn, geboren im Jahr 454, als eben die Kunde eintraf, daß Walamer, sein Oheim, die Hunnen besiegt habe. Eine neue Heldenzeit brach mit Theuderik für sein Volk an. 462 bis 472 hielt sich der junge Fürst am byzantinischen Hofe bei Kaiser Leo auf, 476 ward er König nach seinem Vater Theudemer. Schwankende politische Verhältnisse zwangen die Goten mehrmals gegen Byzanz zu kämpfen. Um sich von ihrer gefährlichen Nachbarschaft zu befreien, wies der Kaiser Zeno dem Theuderik und seinem Volk Italien an, das aber erst dem Odowakar abgewonnen werden mußte. 488 begann der Zug der Goten; mit den stammverwandten Gepiden, deren Gebiet sie durchwandern mußten, hatten sie harte Kämpfe zu bestehen, worin Theuderik sein Heldentum glänzend an den Tag legte. 490 traf das gotische Heer siegreich am Isonzo auf das der Rugier unter Odowakar. In Ravenna wurde Odowakar eingeschlossen und bei Übergabe der Stadt auf Theuderiks Veranstaltung hinterlistig erschlagen. Mit Ausnahme dieser Unthat ist Theuderiks Gestalt makellos. Glänzend und

gerecht war seine Herrschaft in Italien. Er starb 526. Das Schicksal der Ostgoten war mit den Hunnen verknüpft gewesen und zwar aufs engste in dem Jahrhundert, das zwischen Ermanariks Tod und Theuderiks Geburt fällt. In der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts beherrschte Attila ein weites Reich, Gepiden und Ostgoten waren ihm unterthan und mußten seinem Heerbann folgen. Auf den Katalaunischen Feldern (451) standen auf hunnischer Seite die Ostgoten gegen die Westgoten. 453 starb Attila; in den Kämpfen seiner Söhne mit den Fürsten der unterjochten Völker zerfiel das hunnische Reich. Attila war gotischer Art zugethan; sein Name ist ein gotischer (attila = Väterchen), sein Hof war nach gotischem Stile eingerichtet, sein Begräbnis ward nach gotischem Brauch gefeiert. Die Sage pflegt am schnellsten die Chronologie zu vergessen; Zeit giebt es für sie nicht. Ermanarik, Attila, Theuderik, die alle drei zu verschiedenen Perioden lebten, werden Zeitgenossen. In der deutschen Sage liegt folgende Auffassung zu Grunde, deren Entstehung im einzelnen wir nicht mehr genauer nachweisen können: die Goten sind im Besitze von Italien, Theuderik regiert in Bern (Verona); Ermanarik ist sein Oheim, welcher ihn vom Throne vertreibt und zwingt, in die Verbannung zu gehen. Ein treuloser Ratgeber Ermanariks (vermutlich der Gemahl der Swanhild, über dessen Verrat und Flucht, de fraudulento discessu, der König nach Jordanes' Bericht schwer erzürnt war) erhielt den Namen Bikka, später Sibica (mhd. Sibeche); er ist der Dämon, der sich dem Ermanarik zur Seite stellt und alle seine verderblichen, unheilvollen Thaten verschuldet. In der altsächsischen Sage, wie sie im 8. Jahrhundert im Hildebrandslied auftritt, ist der Name des Odowakar noch lebendig; aber er spielt hier ganz die Rolle des Ermanarik, nicht seine wirkliche, geschichtliche. Die Voraussetzung ist auch hier, daß Theuderik in Italien sich befindet und vor einem Feinde fliehen muß, vor Odowakar. Später erst, nach langer Verbannung, kehrt er zurück, um sein Reich sich wieder zu gewinnen. Daß Theuderik und seine Ahnen als die Könige von Italien erscheinen, nicht wie in Wirklichkeit Theuderik als der Eroberer Italiens, erklärt sich aus der Vorstellung, daß seit des westgotischen Alarik († 410) Einfällen eine gotische Herrschaft in Italien bestanden habe.[1]) Der Entwicklungs-

1) Vgl. Heinzel, über die ostgotische Heldensage S. 32ff., S. 55ff. (in den Sitzungsberichten der k. k. Wiener Ak. d. Wiss. Bd. 119, 1889).

gang ist so zu denken, daß zunächst Odowakar als ein unrechtmäßiger Usurpator erschien; in der späteren Sage trat Ermanarik an seinen Platz und geriet dadurch in Feindschaft mit Theuderik. Attila aber, der Hunnenkönig im Ungarland, wird als der freundliche Schirmherr des Theuderik von der Sage dargestellt. Man dürfte in diesem Zuge wohl eine Beschönigung der Oberhoheit der hunnischen Könige, besonders des Attila, welche sie in der Zeit zwischen Ermanariks Tod und Theuderiks Geburt, Walamers Sieg (375—454) über die Ostgoten ausübten, erblicken. Ferner hatte ja wirklich Ermanarik mit den Hunnen zu kämpfen; den Attila aber faßte die Sage überhaupt als Repräsentanten der Hunnen und so wurden Ermanarik und Attila Zeitgenossen. Von geschichtlichen Personen an Attilas Hofe ist noch sein Bruder Bleda (mhd. Bloedel) zu nennen und seine Frau *Κρέκα*, altnordisch Herkja, Herche, Helche. Was die deutsche Heldensage außer dieser durch Verschiebung historischer Thatsachen bereits fabelhaft gewordenen Geschichte von Dietrich zu erzählen weiß, gehört fast durchweg ins Gebiet der Dichtung und Erfindung späterer Zeiten.

Die Sage von Sigfrid und den Nibelungen beruht auf burgundisch-fränkischer Überlieferung. Bei der Bewegung, welche die sogenannte Völkerwanderung eröffnet und die ostgermanischen Stämme vom Nordosten an der Weichselmündung südwärts bis zum Schwarzen Meer hinabtreibt, wurden die Burgunden westwärts unter die Westgermanen hinein versprengt. Um 400 gründeten sie bei Mainz, Worms und Speier ein mächtiges Reich. Wir erfahren Namen ihrer Könige, Gibica, Gundemar, Gislahari, Gundahari.

Gundahari hatte schwere Kämpfe zu bestehen. Zuerst wurde er 435 von Aetius besiegt; 437 aber kam eine Hunnenschar, durch deren Ansturm das bereits geschwächte burgundische Reich bis in seine Grundfesten erschüttert ward. Gundahari fiel mit 20 000 seines Volkes. Die Burgunden am Main waren so gut wie vernichtet, ihre Stellung war unhaltbar geworden. Die Reste des Volkes wurden südwärts gedrängt; bereits 443 waren die Burgunden an Rhône und Saône in Savoyen angesiedelt. Die Kunde vom Untergang der Burgunden unter Gundahari dem Gibicung wurde im Liede gesungen.

Auch die Burgunden wie die Ostgoten sind mit den Hunnen verknüpft. Die spätere Zeit sah in Attila den Vertreter der

Hunnen überhaupt und so wurde er zum Anführer jenes Hunnenheeres, das 437 die Burgunden besiegt hatte. 453 war Attila plötzlich gestorben, als er in der Brautnacht trunken neben seiner Gattin Hilde lag. Schon frühzeitig, im 6. Jahrhundert, brachte die Sage den jähen Tod des Königs mit Hilde in Zusammenhang; die Sage verfährt ethisch, d. h. sie nimmt die überlieferten Thatsachen nicht bloß als solche hin, sondern bemüht sich, sie zu deuten, ihnen Beweggründe zu unterlegen. Hilde sollte Attila getötet haben aus Rache für den Mord ihrer Verwandten. Als nun Attila in der Sage Anführer jener Hunnen der Burgundenschlacht von 437 wurde, ergab sich ganz von selber auch die Stellung der Hilde in diesem neuen Zusammenhang: sie ward die Schwester der Gibicungenkönige, des Gundemar, Gislahari, Gundahari; den Tod ihrer Brüder rächte sie an Attila. Das ist die burgundische Sage von der Gibicungen Not und Untergang. Mit vollkommener Sicherheit vermögen wir die dichterische Umgestaltung der geschichtlichen Thatsachen zu verfolgen.

Aus dem Rahmen der burgundischen Sage von der Gibicungen Not fällt ganz von selber heraus die von Sigfrid und den Nibelungen[1]), welche fränkischen Ursprunges ist. Mit ihrer Deutung hat man sich schon oft vergebens abgemüht. Wir sehen hier von allen willkürlichen Versuchen ab und halten uns allein an das einzig Sichere, an den Inhalt. Sigfrid und Nibilo, Nibilung sind fränkische Eigennamen. Wen sie ursprünglich meinten, wird schwerlich je mehr auszumachen sein. Aber nicht der geringste Anlaß berechtigt uns dazu, aus Nibelung die Nebelsöhne herauszulesen, und nun mit mythologischer Auslegung vom Totenreich u. dergl. mehr zu kommen. Aus den Quellen kann nur soviel entnommen werden: Sigfrid hatte mit dem Königsgeschlecht der Nibelungen zu thun; deren ursprüngliche Eigennamen sind deshalb unbekannt, weil nachmals bei der Verschmelzung der burgundischen und fränkischen Sage die Gibicungen an Stelle der Nibelungen getreten sind. Sigfrid war der Sohn des Sigmund und der Siglind. Er gehörte zum Stamme der Welsungen. Sigfrid ist ein Märchenheld, d. h. seine Geschichte besteht aus einfachen Märchen- und Mythentypen, wie sie der im Volke leben-

1) Vgl. Golther, Beilage zur Allgem. Zeitung vom 1. März 1890 nebst meinen daselbst S. 3 Anm. 2 namhaft gemachten Schriften. [Dazu jetzt Sijmons in Z. f. d. Ph. 24, 1 ff. Zur Sage überhaupt Lichtenberger, le poème et la légende des Nibelungen 1891.]

den und allezeit gepflegten Erzählungsweise gemäß sind. Ohne von Vater und Mutter zu wissen, wurde Sigfrid im Walde bei einem Schmiede erzogen; dem war der Knabe einst auf dem Rheinstrom aus unbekannter Ferne in einem verschlossenen Gefäß zugeschwommen. Der Schmied schmiedete ihm ein Schwert, damit er einen Wurm im Walde erschlüge. Als Sigfrid erwachsen war, zog er in die Welt. Er trat in die Dienste eines Königs (der Nibelungen), dessen Tochter oder Schwester er zum Weib begehrte. Sie ward ihm auch zugesichert, nachdem er einige Aufgaben gelöst. So vermählte sich Sigfrid mit der Nibelungenfrau (Krimhilde).

Es ist äußerst wahrscheinlich, daß auf Sigfrid unter anderem auch ein uralter Mythus, der vor alters vom Himmelsgotte galt, übertragen ward.[1]) Wir bezeichnen ihn als die Erlösung der Jungfrau vom Berge. Am reinsten bewahrt ihn das Märchen vom Dornröschen oder das von der Jungfrau vom Glasberge. Auf dem Berge schläft eine wunderschöne Jungfrau, vom Feuer umloht oder von Dornen umzäunt. Da naht der erkorene Erlöser, vor ihm erlischt die Lohe, der Dornenhag wird zum Blütenpfad, den er ohne Mühe durchschreitet. Er findet die ihm bestimmte Braut, und mit ihrer glücklichen Vermählung schließt die Geschichte. Es versteht sich von selber, daß die beiden Märchentypen, die Erlösung der Jungfrau vom Berge und die Brautwerbung durch Dienstleistung einander gegenseitig ausschließen, solange nicht der Inhalt durchgreifend verändert wird. Denn beide Male ist ja das Endziel die glückliche Vermählung. Wirklich scheint der alte Mythus auch dereinst einmal allein von Sigfrid gesungen worden zu sein, ehe er der Held der Nibelungengeschichte d. h. der Brautwerbung durch Dienstleistung ward. Aus den beiden Märchenmotiven aber, aus der Erlösung der Jungfrau vom Berge und aus der Brautwerbung durch Dienstleistung baute eine individuelle, große, schöpferische Dichterkraft die Sigfridsage auf; aus einer Kombination der beiden einfachen, ursprünglich von einander völlig unabhängigen Sagentypen entstand eine ernste, ethisch vertiefte und tragisch endigende Dichtung und das geschah dadurch, daß die Aufgabe, welche der Nibelungenkönig dem Sigfrid gegen Gewähr seiner Schwester (Krimhilde) stellte, eben die

1) Sigfrid muß aber darum keineswegs eine durchaus mythische Figur sein, so wenig Kaiser Friedrich der Rotbart mythisch ist, weil die Sage von der Bergentrückung über ihn umging.

Gewinnung der Jungfrau vom Berge war. Mit psychologischer Notwendigkeit wurde die Dichtung zur tragischen Verwicklung hingedrängt: die Jungfrau vom Berge (Brünhilde) konnte doch nur den lieben und dem angehören, der als ihr Erlöser ihr nahte. So hatte es das Schicksal gewollt und bestimmt. Und nun kam er im Dienste eines andern und gab seine ihm erkorene Braut schnöde einem andern preis (d. h. Sigfrid, um Krimhilde zu gewinnen, errang Brünhilde für Gunther). Wenn sich die Jungfrau vom Berge diesem herben Geschicke auch fügen mußte, so war doch Haß und Eifersucht, bitter gekränkte und vereitelte Liebeshoffnung die Folge, und bis zur Vernichtung des Helden, bis zu ihrem eigenen Tode, der sie von der Bürde des Lebens befreite, mußte sie geführt werden. Das sind die Grundzüge einer großartig und erhaben angelegten und ebenso herrlich durchgeführten, aus einfachen Motiven mit streng psychologischer Konsequenz erwachsenen Dichtung; das war die fränkische Sage von Sigfrid und den Nibelungen, welche im 6. Jahrhundert, als die Franken in die früheren Sitze der Burgunden einrückten, mit der burgundischen von den Gibicungen verschmolz. Die Gestalt der burgundischen Hilde, der Gemahlin des Attila und Schwester der Gibicungen, und die Nibelungenfrau, um die Sigfrid warb, wurde das Bindeglied. Infolge dieser Vermischung zweier bereits vorher fertiger Sagen, einer burgundischen und einer fränkischen, erklärt es sich, warum in der neuen Form das Wormser Königsgeschlecht sowohl der Gibicungen als auch der Nibelungen Stamm heißt und nimmer von der Gibicungen, sondern von der Nibelungen Not und Untergang erzählt ward; das von ihnen regierte Volk wird bald als Burgunden, bald als Franken bezeichnet.

Endlich erfuhr die neugeschaffene Sage nochmals eine Umbildung ethischer Natur. In der burgundischen Sage hatte Hilde die Blutrache an Attila für ihre gefallenen Brüder vollzogen. Nun aber war sie die Gemahlin Sigfrids, und diesen erschlugen ihre Brüder. Für Sigfrid übte sie nunmehr Blutrache an ihren eigenen Verwandten und zwar mit Hilfe des Attila, der jetzt als Werkzeug der Rache erschien, während er zuvor Gegenstand der Rache gewesen war. Es ist möglich, daß bei dieser Umgestaltung abermals historische Ereignisse von Einfluß waren, nämlich die Geschichte von der burgundischen Königstochter Chrödhilde, die auf fränkischem Throne aus Rachsucht ihre Söhne zum erfolg-

reichen Vernichtungskampfe gegen ihr eigenes Geschlecht anreizte und damit einen zweiten Untergang des burgundischen Reiches in Savoyen durch die Franken im Jahre 583 hervorrief. Übrigens genügt die ethische Motivierung vollkommen; wenn Hilde Sigfrids Frau geworden war, mußte sie auch seinen Tod rächen.

Im 6. Jahrhundert dürfte wohl die in ihrer abschließenden Form fränkische Sagenschöpfung von Sigfrid und der Nibelungen Not vollendet gewesen sein. Von den Franken kam sie bereits im 8. Jahrhundert nach Süddeutschland. In Süddeutschland ist sie öfters bearbeitet worden; die Hunneneinfälle im 10. Jahrhundert ließen die Dichtung von neuem interessant erscheinen. Historische Gestalten des 10. Jahrhunderts fanden Aufnahme in der Dichtung z. B. Pilgrim, der Bischof von Passau (971 bis 991). Auch Heinrichs III. Züge das Donauthal hinab (1042 bis 1044) nach Ungarn belebten die Erinnerung an die Fahrt der Burgunden nach Etzelburg. Die schönste Zuthat, welche die alte fränkische Sage im Süden erhielt, ist die Gestalt Rüdegers und Volkers, des ritterlichen Spielmannes. Beide stammen zwar nicht aus der wirklichen Geschichte, aber doch aus einem neuen Anschauungskreis, in den die alte Sage erst in der süddeutschen Umgebung eingetreten war.

Walthari, der Sohn des Albhari, der mit Hildigund, der Tochter des Herirk, von Attilas Hofe flieht und am Wasgenstein mit Gundhari und Hagano und andern burgundisch-fränkischen Helden um ihren Besitz kämpfen muß, ist ein ursprünglich westgotischer Held. Die geographischen Verhältnisse, welche der Sage zu Grunde liegen, entsprechen denen des 5. Jahrhunderts. Walthari ist Herrscher über Aquitanien, er heißt aber auch von Spanienland; denn Aquitanien gehörte zum Reiche der Westgoten in Spanien. In der ältesten erreichbaren Form erscheint Walthari bereits im Kampf mit Gundhari, Hagano und andern Helden, deren Namen fränkisches, nicht ostgermanisch-burgundisches Gepräge tragen. Der Wasgenstein, eine Felskluft in den Vogesen, etwa 8 Stunden von Worms entfernt, ist der Schauplatz des Kampfes, Gundhari erscheint als Angreifer. Die Ausbildung der Sage wird demnach zeitlich etwa mit der von den Gibicungen und von Attila zusammenfallen. Auch sie dürfte unter den Franken ihre endgültige Gestalt erhalten haben, und wie die Sigfrid-Nibelungensage zu den Alemannen und Bajuvaren von dort hergewandert sein.

Die Geschichte von Hugdietrich und seinem Sohne Wolfdietrich klingt noch an die fränkische Geschichte an. Hugones (angelsächsisch Hugas) war ein alter Name der Franken. Hugo Theodoricus hieß einfach der Franke Dietrich. Mit Hugdietrich ist gemeint der Frankenkönig Theuderik, der älteste unter den Söhnen des Chlodowech, welcher die deutschen Länder unter dem Namen Austrasien vereinigt besaß und dem Reich der Thüringer ein Ende machte. Er starb 534. Sein Sohn war Theudebert. Gegen ihn erhoben sich nach Theuderiks Tod seine Oheime, um ihm den Thron zu rauben. Er starb 547. Theuderik war kriegerisch und gewaltthätig und scheute vor keinem Frevel zurück, Theudebert aber war tapfer, doch mild und gütig. In Hugdietrich und Wolfdietrich kehrt diese Charakteristik wieder. Des Theudeberts Bedrängnis nach seines Vaters Tode stellte die Sage unter einer Verbannung Wolfdietrichs von seinem Reiche dar; möglicherweise heißt er darum auch Wolf-Dietrich, denn als Wolf ward nach altgermanischer Anschauung der Verbannte bezeichnet. Der Ausdruck ist bald nicht mehr richtig verstanden worden, so daß daraus die Sage ward, Wolfdietrich sei unter Wölfen aufgewachsen und habe daher seinen Namen bekommen. In den mittelhochdeutschen Gedichten sind übrigens die Beziehungen der Sage zur fränkischen Geschichte nicht mehr sehr durchsichtig, weil die Phantasie der Spielleute den Stoff in den Orient verlegte. Hugdietrich und Wolfdietrich sind Griechen, ihr Reich ist Griechenland, ihre Hauptstadt Konstantinopel. Jüngere Bestandteile, Abenteuer und Brautfahrten im Geiste der Spielmannsdichtung sind in Menge eingedrungen. Man muß sich hüten, in diesen von den Spielleuten im Zeitalter der Kreuzzüge aufgegriffenen Stoffen viele ältere Bestandteile finden zu wollen. Dem Wolfdietrich zur Seite steht sein Erzieher und treuer Vasall Berchtung, wie der Waffenmeister Hildebrand bei Dietrich von Bern. In den Gestalten eines Berchtung und Hildebrand erblicken wir die schöne dichterische Verherrlichung der Mannentreue. Alle Tugenden, alles Edle entspringt aus ihrem treuen Rat; das Böse aber verkörpert ein ungetreuer, falscher Verräter wie Sibeche. Es ist keine Veranlassung, in diesen rein ethischen Charakteren mehr sehen zu wollen als Gestalten der Dichtung. Mythologische Auslegungen scheinen uns nicht glücklich angebracht.

Ob die Geschichte von Ortnit auf eine alte wandilische

Heldensage von den zwei Hartungen[1]) zurückgeht, ist nicht gewiß. Nach Müllenhoff wäre deren Urform so: der ältere Hartung mit Namen Hartnît (Ortnît) erringt sich ein Weib. Später bekämpft er mit einer goldglänzenden Rüstung angethan einen Drachen, welcher ihn verschlingt. Sein Bruder, der jüngere Hartung, Hartheri mit Namen, rächt ihn, tötet den Wurm, legt Hartnits Waffen an und wird der Gemahl seiner Witwe. In der deutschen Sagenfassung trat Wolfdietrich an Hartheris Stelle und ward also der Rächer Hartnits (Ortnits). Von Ortnît ward die bekannte Brautwerbung im Morgenland erzählt.

Die bisher erörterten Stoffe waren größtenteils ostgermanischen oder fränkischen Ursprungs. Nach Süddeutschland waren sie in fränkischer Fassung gelangt. Überhaupt dürfen die Franken als die Schöpfer eines beträchtlichen Teiles der deutschen Heldensage angeschaut werden. Dagegen gelangte die Gudrunsage auf ganz anderem Wege und von einem sehr verschiedenen Ausgangspunkt zu den Deutschen. Es ist eine echte nordische Wikingersage von Hilde, Hogne und Hedin. In mehreren ältern und jüngeren nordgermanischen Quellen ist sie überliefert. Hedin, des Hjarrande Sohn, ein norwegischer König und Bundesbruder des dänischen Königs Hogne, hatte diesem, während er abwesend war, seine Tochter Hilde samt den Schätzen ihres Vaters entführt. Hogne verfolgte die Entflohenen nach Norwegen und von dort westwärts zu den Orkneys. Ein Sühneversuch von seiten der Hilde blieb erfolglos. Es kam zum Kampfe und sie schlugen sich den ganzen Tag. Am Abend fuhren die Könige zu ihren Schiffen. Hilde aber ging auf die Walstatt und weckte durch Zauberkunst die Toten wieder auf. So erneuert sich die Schlacht an jedem Tag bis zum Weltuntergang. In der Wikingerzeit, als die Heerschiffe der Nordleute an die deutschen und fränkischen Küsten anliefen, gelangte diese Sage nach den Niederlanden. Die friesische Küste ward im 8. und 9. Jahrhundert besonders häufig heimgesucht, sie bildete den Stützpunkt für die weiteren Unternehmungen der Wikinger. An der niederländischen Küste ist daher in jenen Zeiten

1) Hazdingôs, capillati, die Männer mit dem langen Haare lautete der Name bei den Wandalen. Vgl. Wrede, Sprache der Wandalen (Quellen und Forschungen 59), 1886, S. 40 ff.

die Hildesage auch lokalisiert worden. Den Mittelpunkt für die Unternehmungen, für die Seezüge bilden in der Sage die Niederlande; auf dem Wülpenwerde an der südlichen Scheldemündung wurde die Vernichtungsschlacht gekämpft. Von den Niederlanden fahren die Schiffe nach Irland, woher Hilde, Hagens Tochter, von Hetel (Hedin) geholt wird, ferner nach der Normandie, um Gudrun zurückzugewinnen. Ebenso war der Kurs der alten Wikingerschiffe; in Irland und in der Normandie waren nordische Niederlassungen, welche untereinander in stetem Verkehr blieben. Die Geschichte von Hetel und Hilde, den Eltern der Gudrun, und von Hagen entspricht genau der nordischen von Hedin, Hildr und Hogne. Doch die Geschichte von Gudrun ist teilweise andern Ursprungs, ebenfalls eine Wikingersage, welche im Deutschen freier umgebildet und zur Hildesage in Beziehung gesetzt wurde. Gudrun ist die Tochter der Hilde. Von ihr wurde zunächst die Geschichte ihrer Mutter abermals erzählt. Hartmut aus der Normandie entführte Gudrun, die Tochter Hetels. Dieser holte den Entführer beim Wülpenwerde ein, es kam zum Kampf, in dem Hetel fiel. In der Hildesage nämlich war ja der tragische Ausgang des Kampfes getilgt worden. Wohl hatte Hagen zornentbrannt zur Verfolgung Hetels sich aufgemacht. Doch hatte er sich schließlich mit den Dingen, wie sie einmal lagen, ausgesöhnt. An seiner Statt fiel nun Hetel im Kampfe gegen den Entführer seiner Tochter Gudrun. Mit dieser Gudrungeschichte, die nur eine Wiederholung der Hildesage ist, verschmolz die Herwigsage. Sie findet sich isoliert, wenn auch mit andern Namen, ebenfalls in nordischer Überlieferung. Ihre Grundzüge sind: Herwig liebt eine Königstochter, Gudrun, und wirbt um sie. Er gewinnt sie nach Kämpfen. Während seiner Abwesenheit wird ihm seine Braut geraubt. Herwig verfolgt und tötet den Räuber. So gewinnen wir in den Hauptzügen die Handlung, welche die Gudrungeschichte erzählt. Nach dem Kampf auf dem Wülpenwerde muß zwar Gudrun Hartmut in die Gefangenschaft folgen; aber zuletzt kommt ihr Verlobter Herwig und erobert sie zurück. Ortwin, ihr Bruder, rächt den Tod ihres Vaters Hetel. Diese Gestalt nahm die Sage etwa im 10. Jahrhundert auf niederdeutschem Gebiet an. Um 1100 war sie in Süddeutschland bekannt; im 12. Jahrhundert spielen die Pfaffen Lamprecht und Konrad auf sie an. Neu trat in Süddeutschland hinzu eine

Jugendgeschichte des Hagen, eine reine Erfindung mit Benützung einzelner Motive aus der Spielmannsdichtung von Herzog Ernst; die Werbung Hetels um Hilde von Irland kleidete sich in das beliebte typische Gewand der romantischen Brautfahrten. Das Ganze schloß auf gute Weise mit Hochzeit und in Freuden. Durch drei Generationen hindurch zog sich die Handlung: Hagens Jugend und Vermählung mit der älteren Hilde, Hetel und Hilde, Herwig und Gudrun. Der alte und echte Kern ist das mittlere Stück, zuerst, noch in Niederdeutschland, trat daran die Fortsetzung von Gudrun, in Oberdeutschland wurde die Einleitung von Hagen hinzugefügt. Ihren niederdeutschen Ursprung verrät noch deutlich die Dichtung in der oberdeutschen Fassung durch die Namensform Kudrun, eine Mischung aus dem echt niederdeutschen Gûdrûn und echt oberdeutschen Kuntrun.

Wir richten den Blick zum Schluß noch kurz auf die Quellen der Heldensage, aus denen die obigen Ansichten zu entnehmen waren. Sie sind mittelbar und unmittelbar. Mittelbare Zeugnisse für die Heldensage gewähren gelegentliche Anspielungen und Mitteilungen bei den Schriftstellern, besonders den Historikern des Mittelalters, dann die Eigennamen. Noch heute können wir beobachten, wie eine beliebte Dichtung häufig das Aufkommen von vorher wenig oder gar nicht gebrauchten Eigennamen mit sich zu bringen vermag. Man erinnere sich der vielen Elsa und Isolde. Ebenso war es in alter Zeit. Wenn in einer Gegend viele Namen aus der Heldensage mit einem Male auftauchen, dann darf auf das Bekanntsein der betreffenden Dichtung geschlossen werden. Vom 8. Jahrhundert ab begegnen bei den Oberdeutschen die Namen Nipulunc, Haguno, Sigifrid, Welisung, Sintarfizzilo, Criemhilt. Damals also war die fränkische Sage bereits heraufgewandert. Die unmittelbaren Quellen aber sind die Denkmäler selber. Die fränkischen Originale sind spurlos verschwunden; nur aus fremden Bearbeitungen kann ihr Inhalt oft unsicher und lückenhaft erschlossen werden. Außer den mittelhochdeutschen Gedichten kommen besonders nordische Quellen aus sehr verschiedenen Zeiten und von sehr verschiedenem Werte in Betracht. In der Geschichte der deutschen Heldensage spielen sie eine sehr wichtige Rolle. Darum muß mit einigen Worten auf sie eingegangen werden. In der Wikingerzeit, im 8. oder 9. Jahrhundert, kam die Nibelungensage auch zu den Nordleuten. Sie

liegt in mehreren Bearbeitungen vor, in Liedern und in Prosa; in der Edda des Snorre Sturluson um 1230 mit einem aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammenden Anhang zu der im ersten Entwurf unvollendet gebliebenen Skizze; in der Liedersammlung, die um 1240 zustande kam und die ohne jeden Grund als Edda des Saemund, ältere Edda, Liederedda, bezeichnet zu werden pflegt, und in der Einleitung zur Ragnarssaga (gewöhnlich wird deren erster Abschnitt als Volsungasaga besonders behandelt). Diese nordischen, isländisch-norwegischen Quellen lassen mehrere übereinander liegende Schichten der Sagenüberlieferung noch erkennen. Unter den Nordleuten wurde die aus dem Frankenreich stammende Sigfrid-Nibelungensage mit allerlei Zuthaten versehen. So ward die Jungfrau vom Berge zu einer Valkyrja, einer Schlachtmaid Odins; es wurde von Brynhild erzählt, wie sie Odins Gebot brach und zur Strafe dafür schlafen mußte, bis Sigurd ihr einst die Brünne zerschnitt und sie erweckte. Überhaupt spielt Odin und die nordische Götterwelt mehrfach in die Nibelungensage herein. Bei der Benützung der nordischen Quellen, welche für die deutsche Heldensage in Betracht kommen, ist früher in ähnlicher Weise gefehlt worden, wie bei dem Aufbau der deutschen Mythologie mit Hilfe der nordischen. Man meinte, ohne weiteres im Nordischen durchweg das Ältere, Echtere anerkennen zu müssen, das im Deutschen vielfach verblaßt sei, und legte deshalb bei der Erklärung der deutschen Sagenform die nordische zu Grund. Aber gewiß wurde bei diesem Verfahren gar mancher erst im Nordischen angewachsene Zug ins fränkische Original ganz unrechtmäßigerweise und anachronistisch zurückgetragen. Sicher ist, daß in den nordischen Denkmälern manches Alte stehen blieb, das in den deutschen verloren ging. So übt z. B. im Nordischen noch Gudrun Rache an Atli, weil er ihre Brüder erschlug, nicht wie die deutsche Krimhilde benützt sie ihn als Werkzeug der Rache an ihren Brüdern für Sigfrids Tod. Aber ebenso sicher zeigen die nordischen Berichte auch Neuerungen, die nicht in der fränkischen Urform standen. In vielen Dingen steht die deutsche Sagenform der fränkischen näher als die nordische. Nur mit großer Vorsicht nach Abzug der beiderseitigen Zuthaten, die im Nordischen zahlreicher sind, läßt sich mit Hilfe der deutschen und der nordischen Überlieferung die fränkische Urgestalt wieder erschließen.

Noch ist eine hochwichtige Quelle in altnorwegischer Sprache vorhanden, die um 1250 verfaßte Sage von Thidrek von Bern.[1]) Sie beruht auf sächsischen, d. i. niederdeutschen, westfälischen Liedern des 13. Jahrhunderts Auch in Niederdeutschland ist die Heldensage verbreitet gewesen und zwar großenteils, jedenfalls soweit die Nibelungensage in Frage kommt, nicht als unmittelbare und unabhängige Weiterentwicklung der altfränkischen, sondern in der süddeutschen Fassung, welche in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts etwa zur gleichen Zeit, da die Gudrun nach Oberdeutschland gelangte, nach Niederdeutschland zurückwanderte. In der Nibelungensage läßt sich die Abhängigkeit der norddeutschen Heldensage von der süddeutschen dadurch genau nachweisen, daß auch in der norddeutschen Fassung die späteren nicht fränkischen Zuthaten und Erweiterungen z. B. Rüdeger und Volker wiederkehren. Die eingewanderte Heldensage vermischte sich dann mehrfach mit der bodenständigen norddeutschen. Von den norddeutschen Liedern ist nichts erhalten geblieben. Aber ihren Inhalt hat die Thidrekssaga gerettet, sowie einige dänische Lieder, welche aus niederdeutschen übersetzt sind. Man kann somit aus den mittelhochdeutschen Quellen einerseits, aus den niederdeutschen, nur in nordischer Übertragung erhaltenen andererseits einen Stand der Sage erschließen, den sie von ca. 1050—1100 inne hatte. Auch hier aber bedarf es eingehender, vorsichtiger Einzeluntersuchung, namentlich bei der Ablösung einiger nordischen Zuthaten von der niederdeutschen Grundsage.

Im Südosten Deutschlands entstanden im 13. Jahrhundert die mittelhochdeutschen Heldenepen.[2]) Ihr Aufkommen, ihre Form ist bedingt von den allgemeinen litterarischen Strömungen der mittelhochdeutschen Zeit, wie wir sie bisher kennen gelernt haben. Am Niederrhein, in Mitteldeutschland und Alemannien waren schon seit dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts in der Litteratur französische Vorbilder maßgebend. Man übersetzte französische Epen, und auch die Lyrik schließt sich formell und inhaltlich an französische Vorlagen an. Anders in Österreich. Wir

1) Vgl. Golther, Germania 34, 265 ff. norddeutsche und süddeutsche Heldensage. — 2) Vgl. zum Folgenden außer den bereits genannten Bänden der D. Nat.-Litt. namentlich Vogt, mittelhochdeutsche Litteratur § 36—41 (in Pauls Grundriß II, 1, S. 308 ff.), wo zum Teil sehr beachtenswerte und neue Gesichtspunkte aufgestellt sind.

sahen eine ritterlich-volkstümliche Lyrik erwachsen, in edler Sprache und einstrophiger Form (die sogenannte Kürnbergerweise). Die französische Übersetzungslitteratur im strengen Sinn fand aber dort keine Pflege, nicht weil man ihr kein Interesse entgegengebracht hätte, sondern weil es an den unmittelbaren Quellen, an den französischen Epen, welche natürlich in den Frankreich benachbarten Teilen von Deutschland leichter zugänglich waren, fehlte. Später wurden in Österreich dafür Artusepen mit fingierten französischen Quellenberufungen frei komponiert, wie von Heinrich von dem Türlin, vom Stricker und vom Pleier. Dagegen bot sich dem Dichter in diesen Gegenden ein anderer Stoff dar, die Heldensage, welche zwar unter Wahrung ihres nationalen Charakters und ihrer Form, aber doch auch mit Rücksicht auf die ritterliche Gesellschaft und unter Anwendung der neu gewonnenen Ausdrucksmittel metrischer Technik zu umfangreichen Epen verarbeitet wurde. Der Pfleger der Heldensage in den vorhergehenden Jahrhunderten, wo sie keine litterarischen Werke hervorbrachte, war der Spielmann gewesen. Darum hat auch Heldendichtung und Spielmannsdichtung manches in Form und Inhalt gemein. Die österreichische ritterliche Heldenepik ist eigentlich nur ein Versuch, die Heldensage wieder in eine höhere Sphäre emporzuheben, welcher beim Nibelungenlied auch vorzüglich gelang. Für die Dauer konnte er freilich nicht glücken, weil eben die höfische Dichtung in sich selber zusammenfiel und verwilderte. Ganz natürlich sinken daher die späteren Erzeugnisse der Heldensage aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts wieder in die niedere Spielmannsweise zurück. In Bezug auf den Inhalt können wir bei der Heldensage ganz ähnliche Vorgänge beobachten, wie beim ritterlichen Epos. Hier waren zu Anfang nur Übersetzungen französischer Vorlagen mit genauem Anschluß an den Wortlaut der Quellen üblich, später jedoch wurde der Inhalt frei erfunden und meistens aus Reminiscenzen aus den älteren Werken zusammengestellt. Auch in Frankreich läßt sich Ähnliches erkennen, wenn Crestiens Werke mit ihren einzelnen Episoden geradewegs für die Verfasser der romans d'aventure Gemeinplätze werden, aus denen sie mangelhaft untereinander verbundene und zwecklose Abenteuer zur Geschichte eines Ritters ausspinnen. Die ältere mittelhochdeutsche Heldendichtung edleren Stiles übernahm den Inhalt als etwas Gegebenes, Feststehendes, woran nichts willkürlich verändert wurde. Mit der Zeit

aber machten sich erfundene Einschaltungen im Spielmannston bemerkbar, z. B. bei der Erzählung von den Jugendschicksalen Hagens in der Gudrun. Endlich aber entstanden besonders im Dietrichkreis reine Erfindungen, die Handlung wird vom Dichter unter Benützung von Motiven der ältern Werke frei komponiert. Solche Gedichte verhalten sich in Bezug auf den Inhalt zu denen mit echter alter Sagenüberlieferung wie die Artusepen des Stricker und Pleier zu denen eines Hartmann und Gottfried. Was die Form anlangt, so hat ein Teil der Gedichte und besonders die mit erfundenem Inhalt die vierfach gehobenen gereimten Verspaare, wie sie in der höfischen Epik üblich sind; andere aber sind strophisch. Zuerst hat das Nibelungenepos die Strophe gewählt, die übrigen gebrauchten meistens nur Umbildungen der Nibelungenstrophe.

Strophische Lieder sind sangbar; zwar der Nibelungen Not und Gudrun sind keine für den Gesang bestimmten Gedichte mehr, es sind Epen, die so wenig wie die höfischen abgesungen, sondern gelesen werden. Doch läßt sich schließen, daß die zu Grunde liegenden Lieder, aus denen der Schöpfer und Dichter des Nibelungenepos seinen Stoff gewann, sangbar waren. Sie glichen im Charakter jenen lyrischen Strophen des altösterreichischen Minnesangs, die als Kürenbergers Weise bekannt sind, und zeigten wie diese eine Mischung volksmäßiger und ritterlicher Elemente. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß das Nibelungenepos auf einzelnen Nibelungenliedern beruht, daß ihm der Stoff aus diesen zukam. Lieder, welche selbst einzelne Abschnitte aus der Sage behandeln, sind auch noch für später nicht nur durch Zeugnisse der zeitgenössischen Litteratur, sondern auch durch Denkmäler selber nachweisbar. Man sang z. B. wie Sigfrid erwuchs und hürnen ward und wie er der Nibelungen Hort gewann. Dieses Lied ist vorzugsweise in der 3. Aventiure des Nibelungenepos benutzt, es hat sich aber auch wenn schon in stark verkürzter und später Fassung im Hürnen Seyfridslied erhalten. Man sang, wie Sigfrid erschlagen ward und wie Krimhilde ihre Verwandten verriet. Diese Lieder waren strophisch, eben in der Kürenberger- oder Nibelungenstrophe verfaßt; die Strophe hat der Dichter des Nibelungenepos vermutlich auch durch die ihm vorliegenden einzelnen Lieder erhalten und wurde so auf den Gedanken geführt, sie für sein auf dieses Material gebautes episches Werk zu benützen. Es

ist wahrscheinlich, daß eine große Anzahl von Strophen jener verlorenen alten Lieder, soweit sie den technischen Anforderungen namentlich hinsichtlich des Reimes entsprachen, unverändert in dem Epos Aufnahme fand. Aber es ist ebenso gewiß, daß der Versuch, diese Strophen genau von denen loszulösen, welche der Dichter des Nibelungenepos bei dessen erster Redaktion schuf, nicht durchführbar ist. Die Annahme Lachmanns, im Texte des Nibelungenliedes seien 20 alte Lieder erhalten, die sich so zu sagen ganz von selber zusammen sangen und nur von einem Ordner zusammen geschrieben und mit einigen Interpolationen versehen wurden, so daß wir noch heute im stande wären, diese genau gegeneinander abzugrenzen, ist durchaus unhaltbar und wird heute auch nur von ganz Wenigen noch als unbeweisbarer Lehrsatz weiter behauptet. Das Nibelungenlied ist ein nach einem einheitlichen und großartigen Plane angelegtes Gedicht eines Mannes, welcher das ihm in Form von einzelnen Liedern überkommene Material nach bestimmten Grundsätzen auswählte und zum Epos verarbeitete. Der Gedanke, der den Schöpfer des Epos leitete, war Krimhildes Liebe, Leid und Rache zu erzählen. Ihre Gestalt steht überall im Vordergrunde des Interesses; auf ihre Charakteristik ist die meiste Sorgfalt verwendet. Eine Nebenabsicht des Dichters, die sich aber in sehr zahlreichen Zusätzen und Änderungen bemerkbar macht, geht dahin, die Handlung den Anschauungen der ritterlichen Gesellschaftskreise gerecht zu machen. Nicht allein in Beschreibung von Hoffesten, Kleidern, Pferden, Waffen und Rüstungen zeigt sich dieses Bestreben, sondern auch in der Auffassung der alten Recken, namentlich des Sigfrid als eines minnewerbenden Ritters. Seiner großartig gedachten und angelegten Aufgabe ward der Dichter vollauf gerecht; daß ihm freilich hie und da ein Widerspruch stehen blieb, daß er nicht überall den Stoff mit der neuen Umgebung in harmonischen Einklang zu bringen vermochte, war bei der Beschaffenheit der von ihm benutzten jedenfalls ungleichartigen Lieder nicht zu vermeiden; und daß nachmals manche banale ungeschickte Strophe von späteren Schreibern zugesetzt wurde, ist nicht seine Schuld. Die Dichtung des Mittelalters darf eben einmal nicht mit dem Maßstab der neueren gemessen werden; sie ist reich an großen und schönen Entwürfen; aber sie verstand sich nicht auf die Kunst, im einzelnen die Änderungen durchzuführen, die durch eine neue Auf-

fassung des Ganzen bedingt gewesen wären; sie war nicht im stande, eine so wohl abgerundete Handlung, daß kein einzelner Zug dem Ganzen widersprach, völlig sauber und glatt aus dem Rohstoffe herauszubilden.

Krimhildes Traum vom Falken, den ihr zwei Adler zerfleischten, leitet wunderschön die Erzählung ein. Liebe lohnt mit Leide, klingt ahnungsvoll das Grundmotiv im Vorspiel bereits an; und immer wieder meldet es sich zumal an Stellen, wo wir uns der frohen Stimmung des Augenblicks gern hingeben würden. Krimhildes Liebe wird nunmehr berichtet, ihr herrliches Aufblühen, doch ganz im Charakter edler Ritterlichkeit. Sigfrid, der wilde Recke, der im Walde mächtig erwuchs und von Vater und Mutter nichts wußte, paßte in den Rahmen des ritterlichen Epos nicht mehr herein. Der Dichter erzählt daher, wie Sigfrid, eines reichen Königs Kind, in adeligen Sitten an seines Vaters Hof erzogen ward und das ritterliche Schwert empfing. Die Fahrt nach Worms wird dargestellt im Lichte einer Minnewerbung. Freilich will dazu Sigfrids herrisches Auftreten beim ersten Zusammentreffen mit Gunther nicht recht passen, und die Jugendthaten, die Hagen von ihm zu rühmen weiß, haben keinen rechten Platz bei der Erziehungsgeschichte, welche der Dichter soeben von Sigfrid geschildert hatte. In Gunthers Dienst besiegt Sigfrid die Sachsen und Dänen; auch diese That soll nur dazu verhelfen, daß Sigfrid Krimhildes Gunst erringt. Bei einem Feste nach dem Feldzug sieht Sigfrid die Jungfrau zum erstenmal. Glückselig schreitet er an ihrer Seite dahin. Alsogleich ist er entschlossen, alles um ihren Besitz zu unternehmen und für Gunther die gefährliche Gewinnung der Brünhilde zu versuchen. Infolge dieser glücklich gelösten Aufgabe erhält er Krimhilde zum Weib. Doch nun beginnen trübe Schatten auf das seither so sonnige Glück des edlen Paares zu fallen. Brünhilde ist argwöhnisch geworden; in hellen Flammen lodert ihr Zorn empor, als Krimhilde in unbedachter Aufwallung die Zeichen ihrer schmachvollen doppelten Täuschung, einst beim Zweikampf und später bei ihrer Überwindung beim Beilager durch Sigfrid an Gunthers Stelle, ihr vorweist. Die augenblickliche Demütigung Brünhildes vor Krimhilde beschwört die tragische Verwicklung herauf, Krimhildes Leid, Sigfrids Tod. In der Aventiure, wie Sigfrid erschlagen ward, weiß der Dichter tief zu ergreifen, wenn er den Helden

noch einmal in seinem sonnigen, hellen, übermütig heiteren Wesen uns vorführt, und dann niedergestreckt, in den Wiesenblumen verblutend. Sein letzter Gruß, sein letztes Sorgen gilt der geliebten Frau. Ebenso ergreifend ist geschildert, wie Krimhilde nochmals vor dem Schrecklichen durch warnende Träume geängstigt es abzuwenden sich vergebens müht und dann den Toten klagt. Aus ihrem tiefen Leid ringt sich als der eine Gedanke, der sie noch ans Leben fesselt, die Rache empor, Rache an Hagen, der Sigfrid hinterlistig erschlug, der sich in ihr Vertrauen gestohlen hatte, daß sie ihm arglos verriet, wo Sigfrid dem Speere verwundbar war. Ihren Ingrimm steigert noch die Versenkung des Nibelungenhortes im Rhein; dadurch ist Krimhilde ihres Witwengutes beraubt; mit seiner Hilfe hätte sie wohl Helfer für ihren Rachegedanken werben können. Sie nimmt Etzels Werbung an, um durch ihn ihre Pläne verwirklichen zu können. Die Einladung wird nach Worms gesandt; und wieder klingt ahnungsvoll auf der Fahrt immer und immer in steigender Stärke und Deutlichkeit das Motiv von der Nibelungennot in den Strophen an, je näher die Burgunden dem Ziele ihrer Reise kommen. Wie eine liebliche Idylle unterbricht die ernster werdende Erzählung der Empfang der Gäste auf Rüdegers Burg. Giselher verlobt sich mit Rüdegers Tochter. Die Tragik des Ganzen wird erhöht, wenn das Glück der schuldlosen Jungen auch in das Verhängnis hereingezogen wird, das als strafende, rächende Vergeltung Sigfrids Mörder treffen muß. An Etzels Hofe will Krimhilde zunächst nur Hagen dem Tode weihen, aber es gelingt ihr nicht, das Band der Treue zu lösen, das innig und fest die Könige und ihren Mann verknüpft. So ist Krimhilde gezwungen, alle ihre Verwandten, Schuldige wie Schuldlose mit ihrer Rache zu vernichten, nicht einmal den Giselher kann sie retten. Und endlich, wie alles erfüllt ist, sühnt sie mit dem eigenen Leben die Blutschuld. Hildebrands Schwert trifft sie zum Tod.

Am großartigsten sind im Nibelungenlied die altgermanischen Ideale noch die leitenden Sterne, Treue bis zum Tod und über den Tod, Blutrache. Krimhildes Treue Sigfrid gegenüber, Hagens Mannentreue, der Burgunden Königstreue, unerschüttert bis zum Ende festgehalten führen mit eiserner Notwendigkeit zur Verwicklung. Die Darstellung im Heldenepos wirkt nur durch den Stoff, sie läßt sich im Gegensatz zum höfischen Epos nirgends auf

ein Ausmalen seelischer Zustände ein. Die Sprache ist arm an Bildern, aber kraftvoll, bestimmt; typische Wendungen deuten nur wenig etwas von der Seelenstimmung an, die durch ein äußerliches Zeichen, durch eine Gebärde, durch Auf- oder Niederschauen, durch Wechseln der Farbe und ähnliches dem Leser vorgeführt wird. Die ritterliche Umgebung, in welche das Nibelungenlied die Heldensage versetzt, hat ihrem Stoffe nur wenig geschadet; jedenfalls mochte so ihr tiefer und ernster Wert viel besser zur Geltung kommen, als es etwa in der niederen Spielmannsdichtung möglich gewesen wäre. Die Schilderung bleibt stets auf der Höhe einer ernsten Gediegenheit und meidet alles Possenhafte, Zerstreuende, das die Spielmannsgedichte an sich haben.

Um 1200 entstand das Nibelungenlied. Sein Schöpfer gehörte den ritterlichen Kreisen an. Aber seinen Namen ausfindig zu machen, wird nie gelingen. Alle seitherigen zahlreichen Bemühungen sind völlig fruchtlos verlaufen und wieder verlassen worden. Es bleibt dabei, was schon der alte Bodmer richtig erkannte: „ich förchte, daß alle Nachforschungen, die man deswegen anstellen kann, vergebens sein werden“

Das Original des Dichters ist nicht auf uns gekommen; die zahlreichen Handschriften[1]) teilen sich in zwei Hauptgruppen, die man als der Nibelunge nôt (Hs. A und B) und der Nibelunge liet (Hs. C) bezeichnet; C ist in jeder Beziehung noch mehr glättend und verfeinernd; diese Bearbeitung, die jedenfalls vor 1225 entstand, stellt die Gestalt des Gedichtes dar, wie sie in den edelsten und gebildetsten Kreisen Oberdeutschlands auf dem Höhepunkt der mittelhochdeutschen Poesie beliebt war. Dem gegenüber ist A und B etwas altertümlicher. Der Wortlaut des Originals kann aus den zwei Bearbeitungen nicht mehr hergestellt werden. Die Heimat des Gedichtes ist Österreich; für seine schriftliche Verbreitung war man besonders in Tirol thätig. Aus Tirol stammen die meisten der erhaltenen Handschriften.

Gleichzeitig mit dem Nibelungenlied als eine Fortsetzung dazu entstand die Klage. Sie ist nicht strophisch, sondern in gereimten Verspaaren abgefaßt. Zur Voraussetzung hat die Klage

1) Hauptausgaben des Nibelungenliedes nach A von Lachmann 1826 u. ö.; in phototypischer Nachbildung von Laistner 1886; nach B von Bartsch 1870—1880 u. ö.; nach C von Zarncke 1856 u. ö.; Verzeichnis der Ausgaben D. Nat.-Litt. VI, 2, 1, S. 172 ff.; Piper D. Nat.-Litt. VI, 2, 2 folgt Text B. Ausgaben der Klage D. Nat.-Litt. VI, 2, 1, S. 187 ff.

die Geschichte von der Nibelungen Not; da aber hin und wieder auch auf Einzelheiten angespielt wird und Personennamen vorkommen, die in dem Nibelungengedicht fehlen, ist zu vermuten, daß der Verfasser der Klage auch andere verlorene Lieder aus demselben Vorrat, aus dem der Dichter des Nibelungenliedes schöpfte, gekannt hat. Die Klage gehört zu den frei komponierten Gedichten mit erfundenem Inhalt, welche sich aus Andeutungen, die sie ausführen, und aus Wiederholungen aus älteren Werken zusammensetzen. Die Überlebenden am Etzelhofe, Etzel selber und Dietrich von Bern, suchen die gefallenen Recken auf und ergehen sich in langen Klagen über den Leichen der einzelnen. So ist die Handlung äußerst dürftig; für eine längere epische Darstellung wirkt das stete Festhalten an einer an und für sich zwar ergreifenden Grundstimmung, aber sich gleichbleibenden Situation auf die Dauer ermüdend und abschwächend. So fällt die Klage stark ab gegen das Nibelungenlied selber. Doch eine ergreifende schöne Scene hat die Klage hervorgerufen, die der Beachtung wert ist, wie die Boten Etzels die Kunde von Rüdegers Fall nach Bechelarn bringen. Auf der Zinne stehen die Markgräfinnen, Götelint mit ihrer Tochter Dietlind, Giselhers Braut. Sie halten Ausschau nach dem Markgrafen. Eine bange Stimmung hat sich ihrer bemächtigt infolge Unheil verkündender Träume. Da naht der Zug der Knappen, doch nicht wie sonst bei Rüdegers Heimkehr mit freudigem Schall, sondern in gedrücktem Schweigen. Rüdegers Roß führt einer der Knechte am Zaume; es wendet oft den Kopf zurück und schaut nach seinem Herrn aus. Auf die angstvoll forschenden Fragen der Frauen antwortet Swemmelîn, der Spielmann, zunächst ausweichend, König Dietrich entbiete ihnen seinen Dienst; als er dringender nach Rüdeger gefragt wird, da verheißt er auch dessen baldige Rückkehr; das können die andern nimmer verwinden. Einem der Knappen bricht Blut aus dem Munde und er schreit laut auf. So kam die Wahrheit an den Tag.

Die Gudrun[1]) entstand zwischen 1210 und 1215 in Österreich. Ihre Form ist strophisch, eine Nachbildung der Nibelungenstrophe, aber mit klingendem, weiblichem Reim am Ende der 3. und 4. Strophe und mit 5 statt 4 Hebungen in der 8. Halbzeile. Es

1) D. Nat.-Litt. VI; Hauptausgaben von Bartsch 1865 u. ö.; Martin 1872 u. ö.; Symons 1883.

ist wahrscheinlich, daß die Einleitung von Hagens Jugend, dann der Abschluß der Erzählung durch eine vierfache Hochzeit, kurz die romantischen Elemente eben Zuthaten des Gudrundichters sind, der also in diesen Teilen der Überlieferung gegenüber sich ziemlich frei und unabhängig gestellt hätte. Er behandelt die Geschichte der Hilde nur als Einleitung und legt das Hauptgewicht auf die Schilderung von Gudruns Schicksalen. Hier ist ihm auch eine einheitliche Charakteristik sehr wohl gelungen. Auch hier war wieder ein weiblicher Charakter im Vordergrund und ein Hochgesang von ausharrender Treue ist die Gudrun wie das Nibelungenlied. Aber die Frau bleibt in der Gudrun in der duldenden Stellung, sie harrt und hofft, vertraut treulich auf ihre einstige Befreiung aus der Gefangenschaft, in welcher Hartmut der Normanne sie hält, um sie zum Ehebund mit ihm zu bewegen. Gudrun hat es nicht notwendig, wie Krimhilde, die Schranken der Weiblichkeit niederzuwerfen und selbständig zu handeln. Fest, hart und herbe ist ihr Charakter. Sie bleibt auch als Magd die stolze, unbeugsame Königstochter. Die Treue ist ein Grundzug in dem Charakter der Gudrun und des Herwig, worüber gar keine Worte zu verlieren sind; die Treue gilt als etwas Natürliches, Gesetzmäßiges, das gar nicht anders sein kann. Darum ändert die siebenjährige Trennung der Verlobten nichts an ihrem Verhältnis; jedes ist fest von des andern Beständigkeit überzeugt. Die Frau nimmt in der Gudrun eine versöhnende Stellung ein, vielleicht im bewußten Gegensatz zu Krimhilde. Nicht als eine wilde Rächerin, als heldenstarke Dulderin erscheint sie; freudig ist sie gewillt, die edeln Eigenschaften beim ehrenhaften Gegner anzuerkennen, und auf ihre Fürsprache wird Hartmut verschont, welcher stets im günstigsten Lichte erschien und nie die gefangene Gudrun kränkte oder daran dachte, mit Gewalt zu nehmen, was sie ihm verweigerte. Die Liebe lohnt hier nicht mit Leid; aus wechselnder Stimmung, aus Lust und Leid, oft an Not und Tod streifend, mischt sich das Schicksal der Menschen in der Gudrun; doch zum Schlusse führt es zu friedvollem, versöhnendem Glück.

Die Überlieferung der Gudrun ist eine sehr schlechte, so daß wir nicht mit Gewißheit mehr feststellen können, was etwa erst später noch durch Einschaltung und Bearbeitung an das Original hinzutrat. Die einzige Handschrift stammt aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts; sie hat eine ältere mittelhochdeutsche Vorlage

aus dem Ende des 13. Jahrhunderts in die Sprachformen ihrer Zeit umgeschrieben, und dadurch manches am Wortlaut zerstört. Auch ungeschickte Umstellungen von Strophen, deren ursprüngliche Reihenfolge gestört ist, erschweren oft das Verständnis. Aber schon die Handschrift des 13. Jahrhunderts, soweit es möglich ist, aus der Abschrift des 16. Jahrhunderts sie wieder herzustellen, zeigt deutliche Spuren von Überarbeitung. Im Gedicht finden sich neben den Gudrunstrophen auch 99 Nibelungenstrophen, die später eingeschoben sind; außerdem erweisen sich zahlreiche echte Gudrunstrophen als umgearbeitet, indem Cäsurreime eingeführt wurden.

In einer aus der Nibelungenstrophe eigentümlich weitergebildeten Strophe ist ein Fragment von Walther und Hildegund[1]) vorhanden aus dem Schlusse eines längeren bayrisch-österreichischen Gedichtes. In dem erhaltenen Stück wird Walthers Heimkehr in seines Vaters Land und die Vorbereitung zur Hochzeit geschildert. Die Darstellung weicht von derjenigen des Waltharius aus dem 10. Jahrhundert durchaus ab.

Aus der Nibelungenstrophe entwickelt ist der sogenannte Hildebrandston. Er weicht von der Nibelungenstrophe nur in der 8. Halbzeile ab, indem auch diese 3 anstatt 4 Hebungen aufweist. Im Hildebrandston wurde namentlich im späteren Mittelalter gern gedichtet. Das Lied vom Hürnen Seyfrid[2]), im Hildebrandston, aus dem im Ausgang des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts das Volksbuch vom gehörnten Sigfried hervorging, ist zwar nur in Drucken des 16. Jahrhunderts auf uns gekommen. Da es jedoch, wenn auch nur stark verkürzt und überarbeitet, auf zwei Lieder aus dem 13. Jahrhundert zurückgeht, so ist bereits hier seiner zu erwähnen. Das erste Lied (Str. 1—15) beruht auf alter und echter Sagenüberlieferung und ist darum sehr wertvoll, weil es uns einigen Aufschluß über Sigfrids Jugend gewährt. Es besang „wie Sivrit wuohs unt wie er hurnîn wart unt der Nibelunge hort gewan"; inhaltlich stimmt es mit dem Lied überein, dessen Handlung die Aventiure III des Nibelungenliedes in Hagens Bericht von Sigfrids Jugendthaten kurz wiedergiebt. Auch mit der niederdeutschen Sage,

1) D. Nat.-Litt. VII, 87 f. — 2) D. Nat.-Litt. VI, 2, S. 143 ff.; Golther, das Lied vom hürnen Seyfrid nach der Druckredaktion des 16. Jahrhunderts mit einem Anhange: das Volksbuch vom gehörnten Siegfried 1889 (in Braunes Neudrucken Nr. 81/2). In der Einleitung findet sich das Nähere über die zwei zu Grunde liegenden Lieder aus dem 13. Jahrhundert.

wie sie in der nordischen Form in der Thidrekssage vorliegt, stimmt es im wesentlichen überein. Das zweite Lied dagegen (Str 16—179) ist eine freie Erfindung aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, wo nur hie und da ein vereinzelter älterer Sagenzug sich erhielt. Er zeigt Sigfrid im Kampfe mit Zwerg, Riese und Drache; vom Drachenstein erlöst er die Jungfrau Krimhilde, die ein wilder Drache geraubt und dorthin entführt hatte. In der Befreiung der Jungfrau vom Drachenfelsen darf man keine alte Sage sehen, es ist nur eine Übertragung der Georgslegende auf Sigfrid, die Erfindung eines Spielmanns aus der Zeit der wieder verrohenden Heldensage.

Von Dietrich singen zahlreiche mittelhochdeutsche Gedichte[1]), jedoch nur wenige davon enthalten ältere Sagen, die meisten sind auch hinsichtlich des Stoffes Erfindungen des 13. Jahrhunderts; und wo noch ältere und echte Überlieferung durchschimmert, geschieht es nur in einzelnen Zügen und stark veränderten Episoden, das Detail ist meistens auch hier neu und Eigentum der Dichter des 13. Jahrhunderts. Mehr noch wußte die niederdeutsche, in der nordischen Form erhaltene Sage von Dietrich zu berichten. Aus den zu erschließenden niederdeutschen und den vorhandenen mittelhochdeutschen Quellen kann hier und da ein etwas ausführlicherer und älterer Sagenstand ermittelt werden. Die Charakteristik Dietrichs ist überall dieselbe; er ist langmütig, friedlich gesinnt, und oft gelingt es nur mit großer Mühe, ihn zur Aufnahme des Kampfes zu bewegen; dann aber kann ihm auch selten jemand standhalten. Als treuer Lehrmeister und Helfer in der Not, bewährt in Rat und That, steht ihm der alte Hildebrand zur Seite. Sein Neffe Wolfhart repräsentiert die unbedachte, kühn vorwärts stürmende Jugend. Die einzelnen Gedichte, teils im Anschluß an die höfische, teils auch an die spielmännische Manier, schalten und walten völlig selbständig und unbekümmert um andere Quellen, mit denen ihre neue frei komponierte Erzählung oft in unlöslichen Widerspruch gerät. Nicht lange nach 1200 entstand in der österreichischen Donaugegend das Gedicht von Biterolf und

1) Zu den folgenden Dichtungen aus der Heldensage D. Nat.-Litt. VII; die Texte sind am besten herausgegeben im Berliner Deutschen Heldenbuch, 5 Bände 1866—73 (I. Biterolf und Dietleib; Laurin und Walberan; II. Alpharts Tod; Dietrichs Flucht und Rabenschlacht; III. und IV. Ortnit und die Wolfdietriche; V. Virginal; Goldemar; Sigenot; Ecken liet; der noch ausstehende Band VI soll die Rosengärten und einige kleinere Denkmäler umfassen).

Dietleib, das in Form und Aufbau der Handlung mit der Klage Verwandtschaft zeigt, mit frei erfundenem Inhalt. Biterolf, der König von Toledo in Spanien, verläßt heimlich sein Land und geht an Etzels Hof, um zu erproben, ob Etzel der mächtigste Herrscher ist. Sein Sohn Dietleib folgt ihm später dorthin, um nach seinem verschollenen Vater zu forschen. Nachdem beide vor ihrem Heldentum gegenseitig Achtung bekommen haben, erkennen sich Vater und Sohn. Alle Helden am Hofe Etzels, die Hunnen, Biterolf und Dietleib, Dietrich mit den Bernern, ziehen nach Worms, um sich mit Gunther und seinen Recken zu messen. Nach langem, heißem Kampf folgt allgemeine Versöhnung. Biterolf und Dietleib werden später von Etzel mit Steiermark beschenkt. Möglicherweise haben wir in Dietleibs Jugendgeschichte und im Kampf zwischen den rheinischen und hunnischen Recken den älteren Hauptteil der Erzählung zu erblicken, der erst einige Zeit später überarbeitet und um die Geschichte von Biterolfs Ausfahrt vermehrt wurde. Schon Dietleibs Ausfahrt erinnert an Lanzelet und Wigalois; aber auch von den Vätern der Helden pflegen die Artusromane ausführlicher zu erzählen, wie im Parzival, Tristan und Wigalois, sodaß in der Geschichte von Dietleib und Biterolf wachsender Einfluß der Ritterromane zu Tage tritt. Es muß bereits in früherer Zeit, wie die niederdeutsche Sage beweist, der Gedanke aufgekommen sein, die rheinischen und süddeutschen Recken, namentlich Sigfrid und Dietrich, einander im Zweikampf gegenüberzustellen. Aber dieser Grundgedanke, der auch im zweiten Teil des Biterolf zum Ausdruck kam, ist stets auf ganz verschiedene Art behandelt worden. Nichts als diese allgemeine Thatsache entnahm der Dichter des Biterolf aus älterer Tradition; in allen Einzelheiten ist er vollkommen selbständig verfahren. Mit großem Geschick wußte er den sehr langen und verwickelten Kampf vor Worms darzustellen. Die Schilderungsweise zeigt höfische Einflüsse, das Turnierwesen ist vollständig ausgebildet; die Etzelburg gleicht dem Artushof, an dem die Blüte der Ritterschaft sich versammelt. Die einzelnen Abenteuer sind auch ganz im Stil der Artusepen, d. h. mangelhaft begründet und ohne Zweck; sie dienen eben nur dazu, eine Handlung, die eines festen, vernünftigen Kernes entbehrt, nach Belieben in die Länge zu ziehen. Neben den höfischen Elementen ist aber auch der Einfluß des Nibelungenliedes fühlbar. Der ritterliche Kampf ohne tragischen Ausgang

zwischen den Burgunden und Etzels Recken kontrastiert vielleicht in bewußtem Gegensatz den Untergang der Burgunden, wie ihn das Nibelungenlied darstellt. Der Biterolf ist wie letzteres, freilich in Stoff und Ausführung sehr davon verschieden, ein Versuch, der Heldensage in der ritterlichen Gesellschaft Freunde und Leser zu werben. Wohl ein Motiv des Biterolf, Kämpfe mit dem Böhmenkönig Witzlân, weiterbildend, verfaßte ein österreichischer Dichter in Reimpaaren die Erzählung von Dietrich und Wenezlân; hier stehen die Berner den Polen gegenüber, wie im Biterolf den Burgunden; es bedarf wie gewöhnlich großer Mühe, Dietrich zur Annahme des Zweikampfes zu bewegen. Die Darstellung ist von Wolfram beeinflußt.

Eine liebliche Dichtung ist die in Reimpaaren, aber doch im muntern Spielmannston gehaltene Erzählung von Laurin. In den Tiroler Bergen besitzt der Zwergkönig Laurin einen Rosengarten; Dietrich mit seinen Gesellen zog dahin und bezwang den starken Zwerg. Er tritt nun in dessen unterirdisches Reich ein, wo er treulos gefangen genommen wird. Dietleibs Schwester, die Laurin kurz zuvor geraubt hatte, befreit ihn wieder, worauf Dietrich das ganze Zwergenreich sich unterwirft und den Laurin gefangen nach Bern führt. Eine frühzeitig angehängte matte Fortsetzung erzählt, wie Walberan, ein Verwandter des Laurin, aus fernen Landen herbeikommt, um für diesen Rache zu nehmen. Aber Laurin selber bewegt ihn, mit Dietrich Frieden zu machen. König Laurin, „ein Werk, reiner Naivität voll, wie ein Märchen aus dem Munde eines Knaben, ist die anmutigste Blüte der freieren Spielmannsdichtung, eine Blume unserer Volksdichtung überhaupt, an deren Reizen sich ein jeder erfreuen wird, der mit jugendlicher Anspruchslosigkeit und Hingebung zu genießen nicht verlernt hat.“[1]) Der Dichter hat Sinn für Natur, für blumige Auen und Waldwiesen, wo der Vöglein Sang ertönt. Mit der Gestalt Dietrichs ist hier eine Tiroler Volkssage, ein Zwergenmärchen verknüpft. Wir sehen noch deutlich die Züge solcher Sagendichtungen durchschimmern, die Liebe der Zwergkönige zu Erdentöchtern, die sie zu entführen trachten, und welche es aber zurück zur Erdenwelt verlangt; die Berge thun sich auf, man sieht das geheimnisvolle Reich in ihrem Schoße; draußen aber hoch oben blühen die Alpenrosen, der Hag des Zwerges, den er hütet, und nicht gern von

1) Jänicke, deutsches Heldenbuch I, S. XLV.

Menschenkindern betreten läßt. Die Dichtung entstand jedenfalls auch in Tirol. Die gemeinsame Grundlage aller erhaltenen Handschriften und Drucke, welche verschiedene Redaktionen und Bearbeitungen repräsentieren, reicht nicht über das Ende des 13. Jahrhunderts hinaus; doch glaubt man, daß das Original bereits zu Anfang des Jahrhunderts verfaßt wurde.

Das Motiv des Biterolf, den Kampf der Berner mit den rheinischen Helden, den Zweikampf zwischen Sigfrid und Dietrich, behandelt der Rosengarten, der in mehreren Bearbeitungen[1]), wovon keine älter als 1250 ist, vorliegt. Krimhilde hat einen wunderschönen Rosengarten; sie möchte sehen, wer stärker ist, Dietrich und seine Genossen oder die Wormser. Sie entbietet die Berner zu sich, sie sollen Rosen pflücken und minnigliche Küsse sich holen, wenn die Wormser es ihnen nicht wehren. Dietrich nimmt die Herausforderung an, paarweise werden die Gegner auserwählt, zwölf Kämpfer gegen zwölf; die Berner tragen den Sieg davon. Die Einzelkämpfe sind so willkürlich erfunden, wie die im Biterolf. Zur Voraussetzung hat die Rosengartendichtung den Biterolf, Laurin das Nibelungenlied. Eine nur fragmentarisch erhaltene Bearbeitung ist im höfischen feineren Stil gehalten, die andern, vollständigen sind im Spielmannston. Ihnen behagte am meisten die Gestalt des Ilsan, des Bruders Hildebrands. In komischem Gegensatz vereinigt er Mönch und Ritter in einer Person. Man holt ihn aus dem Kloster ab, damit er sich am Zug nach Worms beteilige; gern wagt der streitbare Alte wieder einmal einen Waffengang und erzwingt sich beim Abt Urlaub zur Fahrt. Die Klosterbrüder sind froh und hoffen, daß Ilsan nimmer wiederkehrt. Ilsan besiegt im Zweikampf Volker, den Spielmann; er wälzt sich im Übermut in den Rosen, und als er Krimhilde küßt, sticht er ihr mit seinem struppigen Barte Mund und Wange blutig. Für seine liebevollen Klosterbrüder läßt er sich 52 Rosenkränze winden und drückt ihnen dann daheim die Dornen in die Glatzen; vier der Brüder knüpft er an den Bärten zusammen und hängt sie über seine Lanze. Dietrich muß wieder mit List und Gewalt in die gehörige Kampfeswut versetzt werden, dann aber wird er auch mit Sigfrid bald fertig.

Lebendig und frisch sind vier Gedichte, welche sich mit Dietrichs Abenteuern beschäftigen und nicht nur eine und dieselbe dreizehnzeilige Strophenform (die Bernerweise, Flammweise, Herzog Ernst-

1) Über diese vgl. Holz, Zum Rosengarten 1889.

Ton genannt), sondern auch in der Darstellungsart vieles Gemeinsame zeigen. Im ganzen herrscht spielmännischer Ton, doch im einzelnen machen sich auch höfische Elemente geltend. Hervorzuheben sind hübsche Naturschilderungen; ausführlicher wird Wald und Gebirge beschrieben, als es sonst in den mittelalterlichen Gedichten der Fall zu sein pflegt. In einem, im Goldemar, nennt sich der Verfasser Albrecht von Kemenaten. Trotz der entschiedenen Verwandtschaft, die alle vier Gedichte unter sich aufweisen, sind sie aber doch kaum einem Verfasser, etwa dem Albrecht, zuzuschreiben; eher lehnen sich die drei andern an das Muster des ersten, des Eckenliedes, an, in dem am meisten originelle Züge hervortreten. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts war dieses bereits vorhanden. Der junge Riese Ecke zieht aus, um mit Dietrich zu kämpfen, und wird von ihm besiegt und getötet; ebenso der Riese Fasolt. Den Kern der alten Originaldichtung bildet der Kampf mit Ecke; bereits der Kampf mit Fasolt ist erst später angehängt worden; Einleitungen und weitere Fortsetzungen traten in den verschiedenen Bearbeitungen und Fassungen, die erhalten sind, noch hinzu. Sehr umfangreich durch starke Wiederholungen ist das Gedicht Virginal. In seiner Jugend fährt Dietrich auf Abenteuer aus, kämpft mit Heiden, Riesen und Drachen und gelangt zur Bergkönigin Virginal, in deren Dienst er seine weiteren Thaten vollführt. In der jungfräulichen Königin verbirgt sich wohl eine Gestalt aus der Tiroler Volkssage, eines der saligen Fräulein, die hoch oben in den Gletschern ihre schimmernden Eispaläste besitzen. Doch sind weiter keine besonderen Sagenzüge, wie es im Laurin der Fall ist, zu erkennen. Der erhaltene Virginaltext repräsentiert bereits eine bearbeitete und fortgesetzte Fassung des verlorenen Originales. Im Sigenot sind wieder Riesenkämpfe der Gegenstand. Einst hatte Dietrich den Riesen Grin und sein Weib Hilde erschlagen und dessen Schätze und den Helm Hildegrim gewonnen. Diese Geschichte ist nur aus einer etymologischen Erklärung des Helmnamens geflossen. Der Riese Sigenot, ein Verwandter Grins, rächt ihn, indem er Dietrich bewältigt und gefangen setzt. Hildebrand erschlug mit großer eigener Lebensgefahr den Riesen und half Dietrich aus dem schlimmen Felsenverließ, worin er gefangen saß. Die Geschichte ist lustig erzählt, wie der alte Waffenmeister sich aufmachen muß, um seinem Zögling aus der üblen Klemme zu helfen. Das Gedicht ist als Einleitung

zum Eckenliede gedacht. Nur ein Bruchstück ist vom Goldemar erhalten: auf seinen Fahrten hat Dietrich mit Hilfe der Wülfinge Riesen und den Zwergkönig Goldemar zu befehden, welcher eine Jungfrau geraubt hatte. Dietrich heiratete die von ihm Befreite.

Neben diesen Gedichten des Dietrichskreises mit rein erfundenem Inhalt stehen auch noch einige andere, welche wenigstens in einzelnen Punkten mit älterer Sage zusammenhängen und also insoweit aus verlorenen Quellen geschöpft haben müssen. Sie haben zur Voraussetzung Dietrichs Flucht vor Ermanrich, Dietrichs Aufenthalt bei Etzel, die Schlacht bei Raben (Ravenna) und Dietrichs endliche Rückkehr in sein angestammtes väterliches Reich.

Während des Krieges zwischen Dietrich und Ermanrich reitet der junge Alphart auf die Warte; Witege und Heime, die von Dietrich zu Ermanrich übergegangen sind, dringen zwei gegen einen auf ihn ein; so erliegt der junge Held der unritterlichen und unehrenhaften Kampfesweise des Witege. Den Gefallenen zu rächen, eilen die Berner mit starker Heeresmacht heran und jagen Ermanrich in die Flucht. Wunderschön ist der Gegensatz zwischen dem edlen jungen, heldenhaften Alphart und seinen heimtückischen Feinden durchgeführt; alle Teilnahme, aller Ruhm gehört dem nur durch feige List Überwundenen, während die Sieger sich ihres schmachvollen Erfolges nicht freuen dürfen. Aber was vom Stoff und dem verlorenen Original Lobenswertes zu sagen ist, gilt nicht von der erhaltenen Bearbeitung[1]), die nicht über 1250 zurückreicht. Abgefaßt ist sie in der Nibelungenstrophe; erhebliche Einschaltungen haben die Erzählung verworren und widerspruchsvoll gemacht. In ihrer ursprünglichen Reinheit ist sie nimmer herzustellen.

Eine Mischung höfischer und volksmäßiger Elemente weisen die Dichtungen eines Österreichers, Heinrich der Vogler genannt, um 1282 auf. Sie behandeln Dietrichs Flucht und die Rabenschlacht und gründen sich zum Teil auf echte sagenmäßige Darstellung dieser Ereignisse; doch auch hier gehört die Ausmalung der Einzelheiten großenteils dem Dichter an. In Dietrichs Flucht wird ein Stammbaum des Berners aufgeführt, an dem wir dieselbe Beobachtung, wie fast bei jeder Heldensage, insbesondere bei der französischen zur Zeit ihres Verfalles, machen können; die vorhandenen Sagen werden zu einem großen Kreise verbunden, die

1) [Über den Text Jiriczek PBB. 16, 115 ff. und Kettner, Untersuchungen über Alpharts Tod 1891.]

Hauptpersonen in gegenseitige verwandtschaftliche Beziehungen zu einander gesetzt. So tauchen Ortnit, Wolfdietrich und Hugdietrich unter Dietrichs Ahnen auf; Ortnits Schwester ist Sigelinde, Sigfrids Mutter. Auf wirklicher alter Sage beruht der Stammbaum erst von Ermanrich an; Ermanrichs Brüder sind Diether und Dietmar, ihr Vater ist Amelung, d. h. alle sind Amelungen, sie gehören zum Königsgeschlecht der Amaler. Die Söhne Diethers, die Harlunge, brachte Ermanrich um, die Söhne Dietmars, Dietrich und der junge Diether, entzogen sich durch Flucht dem drohenden Untergang. Mit Hilfe der Hunnen wird Ermanrich von Dietrich vor Mailand geschlagen und floh nach Ravenna, also wie der historische Odowakar vor Theuderik. Dietrich vermählte sich mit Frau Helches Schwester Herrat, die auch im Nibelungenlied als seine Gattin erscheint. Nochmals zog Dietrich siegreich vor Raben und befestigte vollends seine Herrschaft in Italien. Den gleichen Stoff, doch nur episodisch, behandelt die Rabenschlacht. Im Verlauf derselben kehrt u. a. auch das oft wiederholte Motiv eines Zweikampfes zwischen Dietrich und Sigfrid wieder, in dem Sigfrid unterliegt und Dietrich sein Schwert Balmung überreicht. Am schönsten ist die Geschichte, die offenbar auch den eigentlichen Kern bildet, wie Witege die jungen Söhne Etzels Ort und Scharpf und Dietrichs Bruder Diether erlegt. Frau Helche hatte einen schweren Traum, sie sah einen wilden Drachen in ihre Kammer fliegen, der ihre beiden Söhne ergriff und zerriß. Darum wollte sie auch die Knaben nicht an der Heerfahrt teilnehmen lassen, und nur ihr dringendes Flehen und Dietrichs Schwur, über ihnen zu wachen, bewogen den Hunnenkönig, sie ziehen zu lassen. Bei einem Ritte, den sie allein unternommen, treffen die beiden jungen Fürsten und Diether auf Witege und lassen sich mit ihm auf einen Kampf ein, in dem sie erliegen. Furchtbar war Dietrichs Schmerz, als er die Kunde erfuhr. Er jagte Witege nach bis zum Meeresstrand, wo eine Meerfrau den Verfolgten in die Fluten zog. Die Königin Helche ergeht sich im Blumengarten, da sah sie zwei reiterlose edle Rosse daherlaufen. Rüdeger teilt ihr mit, was geschah. Sie fluchte Dietrich; doch wie sie hörte, daß auch Diether vor Raben sein Leben verlor, ward sie milder gestimmt. Auch Etzel verwand sein grimmiges Weh und schloß Dietrich schmerzbewegt, doch versöhnt und verzeihend in seine Arme. So schön die Quellen sein mochten, aus denen Heinrich der Vogler

schöpfte, von seiner eigenen Dichtung ist nicht viel Gutes zu sagen. Dietrichs Flucht ist in Reimpaaren, die Rabenschlacht in einer Strophenform abgefaßt. Der poetisch wenig begabte Fahrende entlehnt aus Hartmann, Wolfram, Walther, aus dem Nibelungenlied, der Gudrun und andern Volksepen; dazu wendet er die Formeln der Spielmannsdichtung an und verfertigt schlechte Flickverse. Der Verfall der Dichtkunst, die, selber aller Originalität bar, auch die überkommenen Formen nicht einmal mehr selbständig durchdringen und behandeln kann und ohne Vermittlung und Verarbeitung die verschiedenartigsten, unter sich unverträglichen Stilarten durcheinander wirft, zeigt sich hier in grellem Licht.

Die Gedichte von Ortnit und Wolfdietrich könnte man fast mit demselben Rechte der reinen Spielmannsdichtung in der Art des Oswald, Orendel, Rother zuzählen, wie der deutschen Heldensage. Denn nur schwach und verhältnismäßig sehr ungewiß sind die nachweisbaren Beziehungen zur letzteren, während der Inhalt sich fast überall mit dem der ersteren deckt. Überhaupt ist der alte echte Sagengehalt, falls mit Recht ein solcher angenommen wird, sehr gering und wenig umfangreich, das meiste ist freie willkürliche Erfindung im Geiste der Spielmannsdichtung. Die beiden Stoffe, Ortnits und Wolfdietrichs Geschichte, sind miteinander verbunden. In der Art, wie dies enger oder loser geschieht, unterscheiden sich die verschiedenen Wolfdietrich-Fassungen voneinander. Ortnit, der König von Lamparten (Lombardei), gewinnt mit Gewalt die heidnische Königstochter Sidrat, die in der Taufe den Namen Liebgart erhält. Ihr Vater, der König Machorel zu Muntabur (d. i. Berg Tabor), schickt zwei Dracheneier in Ortnits Land, um sich zu rächen. Aus diesen schlüpfen Lindwürmer aus, welche Ortnit das Leben nehmen. Seine Witwe bleibt in Garda, ihrer Hauptstadt am Gardasee, von den Großen ihres Reiches bedrängt. Wolfdietrich, der Sohn des Königs Hugdietrich von Konstantinopel, welcher einst auf Anstiften des bösen Saben als Kind ausgesetzt, aber vom treuen Berchtung gerettet worden war, verliert nach seines Vaters Tod sein Erbe durch die Gewalt seiner Brüder. Vergeblich versucht er, mit Berchtungs Hilfe zu seinem Rechte zu gelangen. Da macht er sich auf, um bei König Ortnit Hilfe zu holen. In Garda erfährt er seinen Tod, erschlägt nun selber den Drachen und heiratet die Liebgart, Ortnits Witwe. Dann erobert er sein väterliches Reich wieder.

Ortnits Brautfahrt nach Muntabur ist die bekannte Werbung aus der Spielmannspoesie; auf die Darstellung wirkte ein historisches Ereignis ein, die Belagerung der Burg auf dem Taborberg durch die Kreuzfahrer im Jahr 1217. Ferner ist eine Zwergensage, wie solche vornehmlich in Tirol heimisch sind, in die Erzählung einverwebt. Alberich der Zwerg ist Ortnits rechter Vater, er steht dem Sohne bei seiner Unternehmung treulich bei. Um 1225 entstand der Ortnit und Wolfdietrich von Kunstenobel (A), der als eine Fortsetzung des ersteren erscheint. Sprachlich, stilistisch und metrisch sind die beiden Gedichte so eng unter sich verwandt, daß höchst wahrscheinlich auf einen und denselben österreichischen oder tirolischen Verfasser geschlossen werden darf. Mehrere andere Bearbeitungen liegen außerdem von Wolfdietrich vor, so der Wolfdietrich B. Diesem dient zur Einleitung König Hugdietrichs Brautfahrt nach Salnecke (Salonichi). Der schönen Hildburg, König Walgunds Tochter, Liebe gewinnt Hugdietrich mit heimlicher List, indem er in Mädchenkleidern als die kunstfertige Hildgund zu ihr in den Turm eingelassen wird. Auch im Wolfdietrich B und in den weiteren erhaltenen Fassungen C und D (dem umfangreichsten der vier Gedichte, dem sogenannten großen Wolfdietrich) ist der Mittelpunkt der Handlung Wolfdietrichs Flucht aus seinem Reiche, der Drachenkampf und die Vermählung mit Ortnits Witwe, die Treue seiner Dienstmannen und die Wiedergewinnung seines Erbes; doch schwillt die Erzählung durch Einflechtung zahlreicher Episoden zu einem gewaltigen Umfang an, die Handlung verliert sehr an Übersichtlichkeit und Klarheit im Vergleiche zum Wolfdietrich A. Diese Wolfdietrich-Fassungen geben ferner nicht mehr nach wohlgegliedertem Plane den Ortnit als den ersten Teil der Geschichte, dem sich der Wolfdietrich als Fortsetzung anschließt, vielmehr nehmen sie dessen Inhalt in die Erzählung von Wolfdietrichs Schicksalen auf und teilen denselben an passender Stelle mit. An Wolfdietrich A läßt sich wohlthuende Einfachheit des Inhaltes und manche schön gelungene Schilderung rühmen, später wuchern allzu belanglose Abenteuer auf und verderben den günstigen Eindruck des ursprünglich guten dichterischen Entwurfes. Freilich darf auch nicht vergessen werden, daß die Überlieferung der Wolfdietriche recht mangelhaft ist; teils verhindern arge Lücken, teils die aus später Zeit stammenden, mitunter stark kürzenden Texte eine klare Einsicht in die Entwick-

lung und in das Abhängigkeitsverhältnis der verschiedenen Gedichte. So mag manche Verderbnis eingerissen sein, und unser Urteil über die einzelnen Gedichte, wie sie im 13. Jahrhundert sich gestalteten, ist kein sicheres mehr.

Am schönsten in der Wolfdietrichdichtung ist die Gestalt des treuen Berchtung, der freudig alles für seinen Herrn opfert, dem aber ebenso treulich der Herr für seine Dienste lohnt. Berchtung v. Meran im Wolfdietrich ist jedenfalls identisch mit dem Berchter v. Meran im König Rother. Die Entlehnung dieser Gestalt aus dem Rother ist eher wahrscheinlich; das umgekehrte Verhältnis kann man natürlich, da der Rother ja viel älter ist als die Wolfdietrichgedichte, nur dadurch glaubhaft machen, daß man dem Berchtung bereits in einer alten, hypothetisch angesetzten Wolfdietrichfassung[1]) dieselbe Rolle zuweist, die er in den erhaltenen und im Rother spielt.

An den Wolfdietrichen, die in der Nibelungenstrophe abgefaßt sind, läßt sich deutlich das allmähliche Absinken der Heldendichtung beobachten. Anfangs noch befleißigt sich Stil und Stoff, Form und Inhalt einer gediegenen Einfachheit, aber in den späteren Bearbeitungen reißt Verwilderung in jeder Beziehung ein. Die Darstellung fällt wieder in den Ton zurück, den sie am Ausgang des 12. Jahrhunderts in den Spielmannsepen angeschlagen hatte.

Glänzend und hehr erhebt sich das Nibelungenepos als edelster Vertreter der ganzen Richtung am Eingang der mittelhochdeutschen Heldendichtung. Gewaltig war seine Wirkung, die sich weit hin verfolgen läßt. An sein Vorbild schlossen sich die andern Dichter an, gleichwie auf höfischem Gebiet an einen der drei großen Meister. Ja vielleicht ist es der Größe des Schöpfers der Nibelungen allein zu danken, daß wir eine mittelhochdeutsche Nationalepik besitzen, deren Hauptverdienst darin besteht, daß sie den bislang nur in mündlicher Überlieferung weitergetragenen Stoff für die Litteratur gewann. So ergänzen sich auch glücklich die verschiedenen Strömungen im Westen und im Südosten Deutschlands. Wohl waren es Schöpfungen des französischen Geistes, denen die Kunstpflege im Westen geweiht blieb; aber das ästhetische Gefühl

1) Als eine alte Gestalt der ostgotischen Heldensage, die also erst später zur fränkischen Dietrichssage kam, betrachtet Heinzel, über die ostgotische Heldensage S. 66/7, den Berhter — Berhtung.

war daran gebildet worden, Sprache, Stil und Metrik zur Vollkommenheit emporgehoben, daß nun ein großer unbekannter Meister in Österreich, dessen Namen wir gerne neben den Wolframs schrieben, darin ein geschmeidiges Ausdrucksmittel fand, um einen edlen deutschen Gehalt in eine edle Form zu gießen. Durch die Aufnahme der deutschen Heldensage in die ritterliche, am volkstümlich Einfachen gekräftigte Litteratur hat er sie uns gerettet.

Die Anfänge des deutschen Schauspiels fallen ins 13. Jahrhundert; die Entwicklung des lateinischen Dramas, dessen Übersetzung und freie Bearbeitung das deutsche Schauspiel ist, gehört ins 12. und 13. Jahrhundert. Da jedoch die weitere Verbreitung des deutschen Dramas erst im 14. und 15. Jahrhundert sich geltend macht, werden die lateinischen und wenigen deutschen Vorläufer besser erst im nächsten Zeitraum als Einleitung bei Besprechung dieser litterarischen Erscheinung, die dann erst von Bedeutung wird, zu erörtern sein.

Die Prosa.

In der Dichtung waren die Geistlichen im 13. Jahrhundert in den Hintergrund getreten; es war daran nicht allein die überwiegende Beteiligung der Weltlichen an der Litteratur schuld, sondern auch der Zustand des Klerus selber. Im 11. und 12. Jahrhundert kam den Klöstern eine hohe Bedeutung zu, im 13. Jahrhundert aber ist teils Verweltlichung, teils Rückgang klösterlicher Bildung bemerkbar. So fanden die geistlichen Ideale in den Klöstern bei weitem nicht mehr so zahlreiche geeignete Verfechter wie früher. Dagegen traten die Bettelorden nun hervor, auf sie stützte sich die päpstliche Politik und suchte in ihnen die Vertreter ihrer Ideen. Um 1220 befestigten sich die Dominikaner und Franziskaner in Deutschland. Aus den Dominikanern gingen mehr die Gelehrten hervor, aus den Franziskanern die Volksprediger, welche im unmittelbaren Verkehr mit dem gemeinen Mann der Kirche dienten. Sie waren auch die Träger der mystischen Ideen, von ihnen ging eine neue mächtige Einwirkung auf die deutsche Litteratur aus. Die Prosa des 13. Jahrhunderts, soweit sie nicht rechtlich ist, wird von den Geistlichen geschaffen. Die Predigten bilden ein wichtiges Stück der deutschen

geistlichen Prosa. Zweifellos wurde seit der Heidenbekehrung von den Priestern dem Volke deutsch gepredigt, wenn auch nur wenige Denkmäler sich davon erhalten haben. Die deutsche Predigt[1]) im Mittelalter zerfällt in zwei Hauptabschnitte von 600—1200 und von 1200 bis zur Reformation. In der ersten Periode war der Gedankeninhalt der Predigten unselbständig; man holte die Gedanken aus den lateinischen Kirchenvätern, aus Sammlungen, welche bequem das Brauchbare zusammenstellten, wie des Honorius Augustodunensis speculum ecclesiae, und webte eine Anzahl von Anekdoten, Predigtmärlein mit moralischer Tendenz ein. In der zweiten Periode wird der Gedankeninhalt selbständig, ferner Aufbau und Gliederung regelmäßig und kunstvoll. Die scholastische Philosophie hatte im 11. Jahrhundert eine haarscharfe Dialektik und eine schlagfertige Disputierkunst gezeitigt, welche auch auf die Predigt Anwendung fand. Die Kreuzpredigten verlangten schon eine neue freiere Gestaltung und lenkten die Predigt in selbständigere Bahnen. Die in Deutschland um 1200 beginnende neue Richtung findet besonders unter den Bettelmönchen Vertreter, unter denen sie auch zur Blüte heranwächst. Die beiden Franziskaner David von Augsburg[2]) und Berthold von Regensburg[3]) sind die wichtigsten Erscheinungen. David war 1230—1240 Novizenmeister in einem Kloster zu Regensburg. Er war der Lehrer Bertholds und zog mit ihm predigend durch das Land. Er starb 1271 oder 1272. Von David sind keine Predigten erhalten, aber neben lateinischen Traktaten auch einige deutsche Schriften mystischen Inhalts. David strebt nicht nach mystischer Ekstase und theosophischer Spekulation. Er predigt vielmehr praktische Ethik, Demut und Nächstenliebe; die Nachfolge Christi, die Vereinigung der Seele mit Gott gewährt schon an sich Lohn, indem sie den Menschen sittlich und geistig veredelt. David ist milde, gereift, leidenschaftslos. Seine Sprache ist sehr einfach, klar und schön, von großer Innigkeit und Herzlichkeit durchdrungen, aber doch deutlich und bestimmt. Anders ist Berthold. Er trat in den Franziskanerorden und predigte etwa seit 1250 in Bayern, Elsaß, Österreich, Mähren, Schlesien. 1272 starb er in Regensburg und wurde im Minoritenkloster daselbst begraben. Die schlimmen Zeit-

1) Vgl. Cruel, Geschichte der deutschen Predigt im Mittelalter, 1879. — 2) D. Nat.-Litt. IX, 21 ff.; Pfeiffer, deutsche Mystiker I, 309 ff. — 3) Herausg. von Fr. Pfeiffer Bd. I, 1862 und Strobl Bd. II, 1880.

verhältnisse des Interregnums bilden den Hintergrund, auf dem sich Bertholds wirkungsvolle, volkstümliche Predigten ganz besonders scharf abheben. Die Zeit bedurfte eines Mannes, wie Berthold, der ihr kühn und eindringlich die Wahrheit vorhielt, darum war sein Auftreten auch von so großem Erfolg begleitet. Berthold pflegte häufig auf freiem Feld zu predigen. Aus der ganzen Umgegend strömte das Volk zusammen, um ihn zu hören. Er verfügte über eine außerordentliche, zündende Beredsamkeit und wußte die Zuhörer im Innersten zu packen und oft zu völliger Umkehr ihres Lebenswandels zu bewegen. Viele seiner Predigten, wahrscheinlich von einem seiner Zuhörer nachgeschrieben, haben sich erhalten. Berthold war ein Strafprediger, der gegen die wirklichen und vermeintlichen Schäden seiner Zeit mit Schärfe loszog. Er sprach nur vom Himmelslohn und von der Höllenpein; doch dieser zu entgehen, bedurfte es großer Selbstüberwindung. Er verfolgt das Laster, besonders die Habgier, die materiellen Strömungen seiner Zeit. Aber auch irdischer Schmuck und weltliche Vergnügungen, Tanz, Gesang, Dichtung galten ihm als Sünde. Er vermeidet in seinem Vortrag Allgemeinheiten und knüpft stets an individuelle Einzelheiten an, deren Wert er beleuchtet. Er belebt seine Rede dramatisch, indem er selber den Angegriffenen Einwürfe machen läßt und dann widerlegt. Die Stellung der Kirche und des Priesters geht ihm über alles andere; der Kaiser trage die weltliche Herrschaft nur vom Papst zu Lehen; vor einem Priester aber würden selbst Maria und die Heiligen aufstehen, um ihn zu ehren. Die Macht seiner Worte wurde verstärkt durch die stets sinnlich greifbare, volkstümliche Ausdrucksweise, die sich nie in abstrakte Spekulationen verliert. Sein Stil mit typisch formelhaften Wendungen und Wiederholungen klingt oft ans Volksepos an. Die Wirkung seiner Predigt war aber auch eine außerordentliche. Viele bekannten offen ihre Sünden, warfen modischen Putz von sich und erstatteten allen Besitz zurück, an dem irgend etwas Unrechtmäßiges haftete. Nicht umsonst forderte er zum strengen asketischen Lebenswandel auf. Sein Auftreten galt schon in den Augen der Zeitgenossen als ein historisches Ereignis, noch lange berichten die Chroniken von dem außerordentlichen Predigermönche. Durch die kraftvolle Sprache haben seine Predigten als Denkmäler der Prosa eine hohe Bedeutung. Aber auch in ihrer Originalität stehen sie einzig da und unerreicht.

Im übrigen diente die Prosa vorerst nur praktischen Zwecken. Im 13. Jahrhundert beginnt die Sprache der bisher nur lateinisch verfaßten Urkunden deutsch zu werden. Bereits aus dem Jahre 1221 stammt die erste bekannte deutsche Urkunde; doch bleiben deutsche Urkunden in der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch seltene und vereinzelte Ausnahmen, erst in der zweiten Hälfte mehrten sie sich. Die Urkunden der Privatleute gingen voran, die kaiserlichen Kanzleien folgten zögernd und mit Unterbrechungen.

Zwischen 1224 und 1230 wagte der ostfälische Ritter Eyke v. Repechowe[1]) (im Anhaltischen) eine für die damaligen Zustände unerhörte That. Er schrieb das gemeine in allen Landen sächsischer Zunge geltende Recht in einer prosaischen Aufzeichnung in seiner Muttersprache nieder. In einer gereimten Vorrede bezeichnete er das Buch als 'spigel der Saxen', weil er abspiegeln will das Recht, welches von Alter an uns gebracht unsere guten Vorfahren. Eyke überarbeitete sein Werk noch in einer zweiten Auflage. Der Vorgang des Eyke fand großen Anklang und Nachahmung. Nach dem Muster des Sachsenspiegels machte man sich auch in Süddeutschland an Rechtsaufzeichnungen, welche aber nicht mehr, wie Eykes Arbeit, nur auf die Schilderung des Partikularrechts ausgingen, sondern die ein allgemeines deutsches Landrecht zur Darstellung zu bringen bemüht waren. Dies geschah in Bayern oder Ostfranken um 1260 im Spiegel der deutschen Leute und weiterhin im Schwabenspiegel, welcher den Deutschenspiegel als Vorarbeit benützte. Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts begann man auch mit deutschen Aufzeichnungen verschiedener Stadtrechte. Zwischen 1237 und 1251 ward auf niederdeutschem Boden zum erstenmal eine prosaische Weltchronik in deutscher Sprache verfaßt. Der Autor, ein Geistlicher, will wirkliche Geschichte der neuen Zeit geben, nicht ein Unterhaltungsbuch im Geiste der Kaiserchronik schreiben. Er schöpfte aus älteren lateinischen Geschichtsquellen. Zuerst wird ausführlich das Altertum behandelt, dann die deutsche Reichsgeschichte. Unter jedem einzelnen Kaiser sind die wichtigsten Ereignisse zusammengestellt mit vorzüglicher Berücksichtigung der norddeutschen Länder, namentlich in den letzten Partieen, wo er sich seiner eigenen Zeit

1) Vgl. v. Amira, Recht § 14 und 15 (in Pauls Grundriß der germ. Phil. II, 2, S. 72 ff.).

nähert. Die sächsische Weltchronik nennt in der gereimten Vorrede einen van Repegouwe; schwerlich ist der Verfasser des berühmten Rechtsbuches auch der der Weltchronik, aber möglicherweise hat er sich mittelbar daran beteiligt und den Gedanken, wie das Recht so auch die Geschichte zum Gemeingut des Volkes zu machen, veranlaßt und gefördert. Die Chronik fand rasch Verbreitung, selbst in Süddeutschland trotz ihrer niederdeutschen Lokalfärbung. In Bayern wurde sie später mit Fortsetzungen versehen, die bis zum Jahr 1454 reichen. Wie die Rechtsbücher, so dienen auch Arzneibücher dem praktischen Bedürfnis weiterer Kreise. Schon dem 12. Jahrhundert gehört ein alemannisches an. Im 13. Jahrhundert nimmt diese Litteratur beträchtlich zu, besonders durch eine noch vor 1250 entstandene mitteldeutsche Übersetzung einer lateinischen Schrift des Meister Bartholomäus[1]), die in zahlreichen Bearbeitungen und Auszügen bis zum 15. Jahrhundert vorliegt.

Fürs 13. Jahrhundert ist eine ganz vereinzelte Erscheinung ein Denkmal der Unterhaltungslitteratur in Prosa, eine Übersetzung des französischen Prosaromanes von Lancelot[2]), die aber nimmer im Original vorliegt, sondern nur aus späteren Bearbeitungen erschlossen werden muß.

III. Das 14. und 15. Jahrhundert.[3])

In diesem Zeitraum gewinnt die Dichtung, obwohl sie äußerlich noch großenteils mit der Tradition des Mittelalters zusammenhängt, einen wesentlich verschiedenen Charakter, welcher durch die äußern Umstände verursacht ist. Die Kunst bleibt nimmer adlig, ritterlich, sie wird bürgerlich. Die Neigung zur Romantik, welche die höfische Dichtkunst in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ausgezeichnet hatte, war den ritterlichen Gesellschaftskreisen, zumal in den Fehden des Interregnums, abhanden gekommen, materielle Interessen und die zunehmende Verrohung des Raubrittertums untergruben rasch den edlen Minnedienst. Die Fürstenhöfe waren nimmer wie früher Pflegstätten der Kunst, die großen Herren verhielten sich der Kunst gegenüber karg und teilnahmslos. Die Zustände des öffentlichen Lebens brachten ein überall bemerk-

1) Vgl. J. Haupt, Wiener Sitzungsberichte phil.-hist. Klasse Bd. 71 (1872), S. 451 ff. — 2) E. Hofmann in den Sitzungsberichten der Münchener Akademie 1870 II, S. 39 ff.; dazu Germ. 23, 441; 28, 141. — 3) D. Nat.-Litt. Bd. XII—XIV. [Zur Kulturgeschichte dieses Zeitraumes vgl. A. Schultz, deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert, 1892].

bares Aufblühen des Bürgertums mit sich, das dem Rittertum den Rang streitig machte. Während früher aller Luxus, alle Macht und aller Reichtum an die Burgen der Ritter geknüpft war, geht jetzt der ungeheure Aufschwung des deutschen Handels und der deutschen Industrie mit dem der Städte Hand in Hand. In allen Zweigen tritt der Bürger als Führer und Leiter hervor, in seinen Händen ruht auch die Pflege der Kunst. Der höfischen Dichtung war der Boden entzogen, auf dem sie erwuchs, und das wärmende Sonnenlicht, in dem sie gedieh; ihr fehlte der ritterliche Dichter, die Gunst der Höfe, der Kreis fein gebildeter Hörer; mit diesen Faktoren sind ihre Vorzüge aber aufs innigste verknüpft, ihre oft ideale, phantastische Romantik und ihre edle Form. Wenn der Bürger nun an des Ritters Stelle tritt und von ihm die Kunst übernimmt, so fehlt ihm von vornherein die Möglichkeit, sie in der alten Weise fortzusetzen. Er kann wohl die alten Stoffe weiter führen und im Inhalt von der Dichtung des 13. Jahrhunderts sich bestimmen lassen; aber den Geist, von dem jene ihrer Entstehung nach durch und durch ritterliche Kunst getragen ward, und die vollendete Form, in der sie zum Ausdruck kam, ihr gewähltes vornehmes Wesen vermag er überhaupt gar nimmer zu fühlen, geschweige denn festzuhalten. Der Sinn des bürgerlichen Dichters ist auf die nüchterne Wirklichkeit gerichtet, daher geraten seine Gestalten auch derb naturalistisch, nimmer ideal. Diente die Dichtung der höfischen Zeit in erster Linie dem ästhetischen Bedürfnis, war sie eine Kunst, die nur um ihrer selbst willen blühte, so wurde sie jetzt auch in die Nützlichkeitsbestrebungen hereingezogen. Zum größten Teil betrachtet der Dichter die poetischen Ausdrucksmittel als eine bequeme Form, der Mitwelt nützliche Dinge beizubringen. Er schafft handwerksmäßig, ohne ideales höheres Streben, ohne dichterischen Schwung. Das Publikum des bürgerlichen Dichters ist ein viel größeres; infolge davon treten besonders neben der Entäußerung von den spezifisch höfischen Idealen in den neuen Dichtungen zwei Strömungen hervor, die gelehrte, lehrhafte, aufs Nützliche gerichtete, und die volkstümliche. Die Sprache und damit die Metrik, in welcher die Werke dieser Periode erscheinen, unterscheiden sich von der des 13. Jahrhunderts besonders durch das Eindringen grober mundartlicher Ausdrücke und Wendungen. Die mittelhochdeutsche Dichtersprache war auf dem Wege zu einer

einheitlichen Litteratursprache, welche wenigstens das hochdeutsche Gebiet umfaßt hätte. Daher vermieden die Verfasser auch die hervorstechenden Eigentümlichkeiten ihrer heimatlichen Mundart. Dem gegenüber schreiben die Verfasser im 14. und 15. Jahrhundert ganz in ihrer Mundart. Einen höheren Schwung nimmt die Rede nur selten noch an, meistens ist sie nüchtern und prosaisch. Das Gewicht, das auf die Belehrung fällt, bringt eine Menge von an und für sich unpoetischen Gegenständen zur Bearbeitung; die volksmäßigen Elemente leiten zwar vieles Gute und Kräftige, aber auch sehr viel Rohes und Niedriges in die Litteratur über. In zwei Dingen zeichnet sich die Litteratur des 14. und 15. Jahrhunderts vor der des 13. aus: sie bildet die deutsche Prosa heran, die zuvor nur spärlich zur Verwendung gekommen war; wenn auch vorerst noch keine größeren Denkmäler von bleibendem Wert entstanden, so übte man sich doch fleißig daran, die Gedanken klar und deutlich in fließende Prosa zu kleiden, und schuf so ein geschmeidiges Ausdrucksmittel für kommende Zeiten. Ebenso verhält es sich mit dem Schauspiel; es geht aus seiner lateinischen Fassung in die deutsche über und greift im Fastnachtsspiel nach volkstümlichen Stoffen jeder Gattung. Doch kein großes Kunstwerk entsteht; die bleibende Bedeutung des Schauspieles im 14. und 15. Jahrhundert liegt nur darin, daß durch seine lebhafte Pflege die weitesten Kreise des Volkes dafür interessiert wurden.

Die Litteratur des 14. und 15. Jahrhunderts ist ebenso vielseitig, wie umfangreich. Aber sie ist auch mehr typisch als individuell charakteristisch; zwar bieten sich meistens für eine jede Litteraturgattung sehr zahlreiche Beispiele dar, aber nur wenige Erscheinungen, welche sich durch eigentümliche Vorzüge von der Masse der übrigen abheben würden. Das ritterliche Epos wird noch fortgesetzt, aber ziemlich unselbständig; wo neue Elemente eindringen, lenkt das spätere Ritterepos in andere Bahnen ein, wie sie bereits am Ausgang des 13. Jahrhunderts eingeschlagen worden waren. Die kleinere Erzählung wird im 14. und 15. Jahrhundert mit besonderer Vorliebe gepflegt und zwar nach den verschiedensten Seiten, bald nur der Unterhaltung dienend, bald mit erbaulichem oder lehrhaftem Zweck, wie in den Legenden und Fabeln. Die Heldensage wird noch lebhaft weiter bearbeitet, vielfach in Form der Ballade, in kurzer strophischer Liedform. Die geschichtliche Dichtung nimmt großen Raum ein, teils in Gestalt

der Reimchronik, teils auch hier balladenartig im historischen Volkslied. Sehr vielseitig ist die Lyrik vertreten; im Volkslied spiegelt sich kunstlos einfach die rein menschliche Empfindung wieder; doch mischen sich auch hier neben den einfachen Erzeugnissen der Volkspoesie, die uralt sind und nur jetzt zuerst auch schriftlich aufgezeichnet werden, kunstmäßige Einflüsse ein, so wenn die Gedanken der höfischen Lyrik vermutlich durch Dichter aus den Kreisen der Meistersinger vermittelt wieder auftauchen; einige Spätlinge des Minnesanges wie die Gedichte des Hugo von Montfort und Oswald von Wolkenstein hat die Lyrik jener Zeit zu verzeichnen; dann aber den Meistergesang, in dessen starrem Formalismus das leere und hohle Schema des lebensfrohen und blütenduftigen Minnesanges aufbewahrt wird. Bei weitem die größte Bedeutung hat aber die lehrhafte Litteratur. Auch sie knüpft an Vorbilder des 13. Jahrhunderts an, gewinnt aber eine viel breitere Ausdehnung.

Der Dichtung des 14. und 15. Jahrhunderts fehlt es somit keineswegs an Stoff, im Gegenteil sie ist überreich daran. Aber er bleibt tot und treibt nicht mehr weiter, erstens weil er ja großenteils aus einer Zeit entstammt, die allein auch die Bedingungen seines Blühens und Gedeihens enthielt und die nunmehr mit der Gesellschaft des 13. Jahrhunderts dahin geschwunden war, zweitens weil es an Kräften fehlte, die ihn zu bewältigen und neu umzugestalten und zu beleben verstanden. Wo die Zeit Eigenes hervorbringt, wie in der Prosa und im Drama, ist sie auch viel freier und bedeutender und setzt kräftige Keime an, denen ein späteres Aufgehen beschieden war. Das 14. und 15. Jahrhundert ist zwar litterarisch ungemein regsam, doch es fehlen führende Geister; die Poesie hat keinen gemeinsamen künstlerischen, politischen oder sozialen Mittelpunkt, dem sie zustrebt, kein hohes Ziel, zu dem sie sich emporringt. Darum verliert sie sich im Einzelnen und bleibt in den Banden der Beschränktheit befangen.

Das ritterliche Epos.

Claus Wisse und Philipp Colin, letzterer ein Goldschmied in Straßburg, verfertigten 1331—1336 im Auftrage des Herrn Ulrich von Rappoltstein einen Parzival[1]), ein Gedicht von 36 000 Versen, das zwischen das 14. und 15. Buch Wolframs eingeschoben wurde.

1) Herausg. von Schorbach 1888.

Das Epos Wolframs galt ihnen als nicht vollständig genug; um es zu ergänzen, übertrugen sie genau die französischen Fortsetzungen zu Crestiens conte del graal und zwar von den verschiedenen erhaltenen die eines Anonymus, diejenigen des Gaucher und Menessier, nicht die des Gerbert. Sie gebrauchten bei der Übertragung die Hilfe eines Dolmetschers, des Juden Samson Pine. Die Übersetzung ist ganz sklavisch, nirgends treten selbständige Züge der deutschen Bearbeiter hervor. Die Metrik ist bereits arg verwahrlost, die Ausdrucksweise höchst gewöhnlich. Natürlich steht der Inhalt vielfach in Widerspruch mit Wolfram; zwar wurde der Parzivaltext von den Dichtern in leichter Weise überarbeitet, doch lag ihnen der Gedanke durchaus ferne, die verschiedenartigen Stoffe zu einer einheitlichen Neuschöpfung umzugestalten und durch eine neue und selbständige Behandlung diese Unzulänglichkeiten beiseite zu schaffen. Dichterische Begabung zeigt sich bei den beiden Straßburgern fast nirgends. Interessant ist das Werk aber besonders für metrische und sprachliche Studien deshalb, weil die Originalniederschrift sich erhalten hat und demnach an keiner Stelle später eingerissene Verderbnis des ursprünglichen Wortlautes zu befürchten ist.

Gegenüber dieser reinen Übersetzungsarbeit stehen einige frei komponierte Ritterromane, die wenigstens scheinbar infolge der gewählten Namen der Personen geschichtlich sind, ähnlich wie in Ulrichs von Eschenbach Wilhelm von Wenden und im Reinfried von Braunschweig (vgl. oben S. 244). So des Johann von Würzburg zu Eßlingen um 1314 verfaßter Wilhelm von Österreich.[1]) Leopold von Österreich wallfahrtet, da er kinderlos ist, nach Ephesus zu Sankt Johann. Sein Gebet wird erhört, seine Gattin gebiert ihm den Sohn Wilhelm, dessen Liebe zu Aglie, der in derselben Stunde geborenen Tochter des Heidenkönigs Agrant von Zyzya, den Inhalt des Gedichtes bildet. Des Rudolf von Ems Wilhelm von Orlens hat auf den Inhalt, Gottfried von Straßburg auf die Form eingewirkt. Von einem unbekannten Dichter, dessen Lebenszeit nicht feststeht, rührt der Friedrich von Schwaben[2]) her. Das Werk ist eine Mischung aus Sage und Märchen, aus den älteren höfischen Epen und aus phantastischer Erfindung seines Schöpfers. An die alte Wielandsage klingt an,

1) Proben in Z. f. d. A. 1, 214 ff.; 27, 94 ff.; in Aretins Beiträgen 9, 1203. — 2) Auszüge in Bragur Band 6 und 7; v. d. Hagens Germania 7, 95 ff.; Uhland, Schriften 1, 481 ff.

daß Friedrich drei badenden Tauben ihre abgelegten Gewänder raubt; gegen Rückgabe derselben verheißen ihm die Tauben (Schwanenjungfrauen) diejenige von ihnen zur Frau, welche er sich wählt. So gewinnt er Angelburg zum Weib. Auf seinen Irrfahrten legt sich Friedrich auch wirklich den Namen Wieland bei. In Liebessachen hilft dem Friedrich eine Prangenet, offenbar die Brangäne aus dem Tristan; der Held befreit eine Ofan von Brabant, wie Lohengrin die Elsan von Brabant von ihrem Bedränger; ein Ritter heißt Turneas aus Turnus und Eneas u. dgl. mehr. Hartmanns Gregorius und Wolframs Willehalm samt Türlins Einleitung dazu haben starken Einfluß auf die Komposition ausgeübt.

Am bayerischen Hofe zeigt sich noch am Ende des 15. Jahrhunderts Interesse für den Ritterroman. Im Auftrag des Herzogs Albrecht IV. verfaßte der Wappenmaler Ulrich Fürtrer[1]) aus Landshut, der 1478—1481 eine bayerische Chronik in Prosa, ein geschichtliches Werk schrieb, um 1490 ein Buch der Abenteuer der Ritter von der Tafelrunde in der Titurelstrophe. Das riesige Werk verfolgt den Zweck, die beliebtesten mittelalterlichen Ritterromane ihrem Hauptinhalt nach wiederzugeben. Voran steht eine Erzählung des Argonautenzuges und des Trojanerkrieges. Dann reiht er am Faden von Albrechts Titurel an den Merlin (nach einem verlorenen Gedichte Albrechts von Scharfenberg, der den Stoff aus dem französischen Prosaroman von Merlin entnahm), Parzival (nach Wolfram), die Krone (von Heinrich von dem Türlin) und den Lohengrin. Hierauf folgt der Wigalois (nach der 1472 veranstalteten Prosabearbeitung von Wirnts Gedicht), Seifrid de Ardemont (nach Albrecht von Scharfenberg), Iwein (nach Hartmann, doch vielleicht nach einer Rezension, die unter erneuter Einwirkung des französischen Originales stand) und einige andere Gedichte. Auch den Lanzelet bearbeitete er strophisch, nachdem er zunächst denselben auf Grund einer älteren deutschen Fassung in Prosa geschrieben hatte. Auf französische Originale ging Fürtrer, wie man sieht, nicht selbständig zurück, er faßte vielmehr einen Teil der deutschen Romanlitteratur in neuer Bearbeitung im Auszug zusammen. Soweit Fürtrer nicht unmittelbar an die jeweilige Vorlage sich anschließt, ist sein Stil besonders von Wolfram und Albrecht abhängig. Als Kunstmittel eigner Zuthat verwendet er Gespräche mit alle-

1) Handschriftlich in München; vgl. Spiller in Z. f. d. A. 27, 262 ff.

gorischen Gestalten, mit fraw abenteur und fraw mynn, in denen er Wärme für seine Stoffe zeigt. Schön ist Fürtrers Verehrung vor den alten Dichtern, denen gegenüber er sein eigenes Können als durchaus unzulänglich beurteilt. Der Lohengrin, dessen erweiterte bayerische Fassung Fürtrer im Auszug aufgenommen hatte, und zwar das alte Gedicht des Thüringers erfuhr im niederdeutschen Lorengel[1]) eine für die litterar- und sagengeschichtliche Kenntnis des Werkes wertvolle Bearbeitung.

Wie in Süddeutschland die Artusromane zu einer großen Kompilation zusammenfließen, so vereinigte in Mittelfranken ein Dichter des 14. Jahrhunderts die ihm zugänglichen deutschen und niederländischen Epen von Karl dem Großen im sogenannten Karlmeinet.[2]) In der kyklischen Kompilation behielten die alten Gedichte ihre ursprüngliche Form, nur wenig wurde geändert, eben soweit die mittelfränkische Mundart eine Umarbeitung in Bezug auf Reim und Wortschatz nötig machte. Der Karlmeinet hat, wie Ulrichs Buch der Abenteuer, durch die darin aufgenommenen und erhaltenen, im Original teilweise verlorenen Gedichte seinen Hauptwert, als Dichtung an und für sich steht er nicht hoch. Die einzelnen Gedichte sind unvermittelt aneinander gereiht, etwa wie in dem großen altnorwegischen Prosaroman von Karl, der Karlamagnussaga, wo eben auch vermittelst Aneinanderfügens verschiedener chansons de geste eine histoire poétique hergestellt wird. Aus dem Niederländischen stammen Karlmeinet (d. i. der kleine Charlemagne, Karls Jugendgeschichte), Karl und Elegast; aus älterer mittelfränkischer Fassung Morant und Galie; aus des Pfaffen Konrad Rolandslied, jedoch zum Teil unter Beiziehung jüngerer Texte der chanson de Roland, floß der Bericht von der Roncevalschlacht; aus unbekannter Quelle stammt Ospinel. Einige weitere niederländische Gedichte aus dem Kreis der altfranzösischen Heldensage wurden in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Südwestdeutschland ins Deutsche umgeschrieben, so aus dem Renout de Montalbaen der Reinold[3]), die Geschichte von den vier Haymonskindern, die dann später durch die Übernahme des Volksbuches von 1604, das der Buchdrucker Paul von der Aelst zu Köln aus der niederländischen Prosa übertrug, die weiteste Verbreitung fand. Der Niederländer Hein van Aken hatte 1291—1318 den

1) Herausg. von Steinmeyer, Z. f. d. A. 15, 181 ff. — 2) Herausg. von Keller 1858; dazu Bartsch, über Karlmeinet 1861. — 3) Herausg. von Pfaff 1886.

Roman von Limborch geschrieben. Heinrich von Limburg irrt umher, um seine als Sklavin nach Athen, dann nach Konstantinopel entführte Schwester Margarete aufzusuchen. Echites, ein Graf von Athen, besteht als ihr Liebhaber allerlei Abenteuer. Geschichtliche Ereignisse bilden den allgemeinen Hintergrund dieses Romanes, der Kampf der Christen von 1227—1230 unter dem limburgischen Herzog Heinrich IV. gegen die Sarazenen. Aber der Inhalt im einzelnen ist reine Erfindung, mit Benutzung von Motiven antiker Romane, der Artusgedichte, der chansons de geste, also ganz im Stil der frei erfundenen Ritterromane, denen wir auf deutschem Boden schon begegneten. Auch lehrhafte Stücke in allegorischer Form enthält der Roman von Limborch. Johann von Soest[1]), der Singermeister von Heidelberg, übersetzte ihn ins Deutsche und überreichte ihn 1480 seinem Herrn, dem Pfalzgrafen Philipp.

Der Trojanerkrieg und Alexanders Geschichte finden noch im 14. Jahrhundert Bearbeitung in Form von Ritterromanen, doch nicht mehr nach französischen Vorlagen, sondern nach den lateinischen Quellen. Im Stile Wolframs behandelt einer seiner Nachahmer den Trojanerkrieg[2]), aber willkürlich mit allerlei selbständigen Zuthaten aus der Artusdichtung; 1352 bringt der Österreicher Seifried[3]) die historia de proeliis, um 1390 ein unbekannter Alemanne[4]) des Quilichinus de Spoleto im Jahr 1236 verfaßte lateinische Alexandreis in deutsche Reime. Der byzantinische Roman ist durch Heinrichs von Neustadt schon um 1300 nach lateinischer Quelle gedichteten Apollonius von Tyrland vertreten. Die Wiedergabe des lateinischen Romanes nimmt nur einen verhältnismäßig kleinen Teil der Arbeit Heinrichs ein; der größere Teil ist von ihm selber frei erfunden und aus Märchen und Romanmotiven zusammengesetzt.

Der Elsässer Hans von Bühel dichtete im Jahre 1400 die Geschichte von der Königstochter aus Frankreich.[5]) Der Stoff ist eng verwandt mit dem von Mai und Beaflor; eine böse Mutter erwirkt hinterlistig von ihrem Sohne den Befehl, seine Frau und sein Kind zu töten. Doch zum guten Ende kommt die Unschuld der letzteren glänzend an den Tag. 1412 schrieb Hans von Bühel

1) Vgl. Pfaff, allgem. konserv. Monatsschrift 1887 S. 147 ff. — 2) Vgl. Dunger, die Sage vom Trojanerkrieg S. 70. — 3) Z. f. d. A. 4, 248 ff. — 4) PBB. 10, 315 ff. — 5) Herausg. von Merzdorf 1867; dazu Seelig in den Straßburger Studien 3, 213 ff.

Diokletians Leben[1]), die auf einer morgenländischen, durch lateinische Vermittlung im Abendlande bekannt gewordenen Quelle beruhende Geschichte von den sieben weisen Meistern. Eine Stiefmutter verleumdet ihren Stiefsohn, den Diokletianus, da er ihre Liebesanträge zurückgewiesen hatte. Er war gezwungen, sich sieben Tage stumm zu stellen. Der Vater befahl, ihn hinzurichten. Durch Erzählungen der sieben Meister mit der Absicht, die Schuldlosigkeit des Sohnes zu erweisen, denen die Kaiserin ebenso viele mit der entgegengesetzten Absicht gegenüberstellt, wird die Vollstreckung so lange hinausgeschoben, bis der Sohn wieder reden darf. Mit der Bestrafung der bösen Stiefmutter schließt das Gedicht. Die Darstellung entbehrt der höfischen Feinheit, sie leidet unter formelhaften Reimen, Wiederholungen und ungeschickten Übergängen. Rührselige Scenen liebt der Dichter besonders auszumalen. Des Diokletianus Leben ist von Hans von Bühel aus einer deutschen Prosa, einer Übersetzung der lateinischen Erzählung, ohne viel eigene Zuthaten in Reimverse umgesetzt worden. In der Königstochter aus Frankreich, deren Stoff eine Variante zu dem des mittelhochdeutschen Gedichtes Mai und Beaflor bietet, macht er eine bestimmte Quelle nicht namhaft. Das mittelhochdeutsche Werk kannte er nicht, vielleicht schöpfte er aus einer lateinischen Quelle. Die Sage dient nach Hans Büheler dazu, die Erbansprüche der englischen Könige auf Frankreichs Thron — denn der König von England ist der Gemahl der Königstochter aus Frankreich — also die Ursache des hundertjährigen Krieges zwischen Franzosen und Engländern zu erklären.

Im Jahr 1471 verfaßte ein unbekannter Dichter die sieben Meister (also Diokletians Leben) unmittelbar nach der lateinischen Quelle und ohne den Büheler zu benützen aufs neue in deutschen Reimen.[2])

Jakob Püterich von Reichertshausen (1400—1469) ist zwar nicht selber Verfasser von Ritterromanen im alten Stil gewesen, jedoch lag er eifrig litterargeschichtlichen Studien ob und sammelte Ritterbücher. Im Jahre 1462 dichtete er für die Erzherzogin Mathilde von Österreich in der Titurelstrophe den Ehrenbrief[3]),

1) Herausg. von Keller 1841. — 2) Herausg. von Keller, altdeutsche Gedichte, 1846, S. 15 ff. — 3) Z. f. d. A. 6, 31 ff.; auch bei v. d. Hagen, Minnesinger IV, wo überhaupt S. 863—894 so ziemlich alle Stellen aus den altdeutschen Gedichten, die sich auf die Litteraturgeschichte einlassen, ausgehoben sind.

worin er seine und der Erzherzogin Ritterbücher aufzählt und manche schätzenswerte litterarhistorische Notiz giebt. Er war ein begeisterter Verehrer Wolframs und machte eine Wallfahrt an sein Grab. Als Wolframs Meisterwerk galt ihm der jüngere Titurel, der ja im späteren Mittelalter als echte Dichtung Wolframs umlief. Der Ehrenbrief ist ein versifiziertes Bücherverzeichnis in äußerst holperiger und ungelenker Form, dem der Verfasser ein galantes Lob auf die hohe Dame einflocht, das zwar mit Wendungen des Minnesangs geziert ist, aber dennoch aus einem sehr greisenhaften, kraftlos unnatürlichen und verkünstelten Tone geht. Der alte Püterich erscheint „als ein irrender Geist aus der untergegangenen Ritterwelt. Wie nach vergrabenen Schätzen sucht er ängstlich und ratlos nach den alten Liederbüchern und er wandelt um die Gräber der Dichter, deren Stätte die neue Zeit vergessen hat.“[1])

Kaiser Maximilian I. (1459—1519), der letzte Ritter, darf füglich diesen Abschnitt beschließen. Er suchte noch einmal die ritterliche Poesie, wenn auch mit allegorischen Zuthaten seiner Zeit versetzt, zum Leben zu rufen und entfaltete für diesen Gedanken eine rege Thätigkeit. Die wertvollste Frucht seiner Bemühungen haben wir zweifellos in der auf seinen Befehl von Hans Ried, Zöllner am Eisack in Bozen, zwischen 1504 und 1515 hergestellten Handschrift (der sogenannten Ambraser) zu erblicken, die neben den Werken der Heldensage (vor allem der hier allein erhaltenen Gudrun) auch höfische Gedichte z. B. den Iwein umfaßt. Maximilian entwarf aber auch selber einen Roman, welchen er von Marx Treizsaurwein und Melchior Pfinzing ordnen und überarbeiten ließ. Er beschreibt darin seine eigne Lebensgeschichte, wie er um Maria von Burgund warb; der Kaiser erscheint als Teuerdank, weil er von Jugend auf seine Gedanken nach teuerlichen Dingen richtete, Maria von Burgund als Jungfrau Ehrenreich, König Ruhmreichs Tochter. Auf der Fahrt stellen sich dem Brautwerber an drei Engpässen drei Feinde entgegen, die Hauptleute Fürwitig, Unfalo, Neidelhart. Der Held entgeht allen ihren Schlingen. In dem Gedicht findet man eine Darstellung kühner Wagnisse auf der Jagd, im Kriege, zu Wasser und zu Lande, die teilweise wirklich sich ereignet haben. Das prächtig aus-

1) Uhland, Schriften 2, 251.

gestattete, mit sehr schönen Bildern gezierte Buch erschien 1517 im Druck und wurde oft aufgelegt. Eine Prosaerzählung, der Weißkunig, ist eine Biographie Maximilians und behandelt die Zeit von 1450—1518; die auftretenden Personen sind nicht bei ihren wahren Namen genannt, sondern, da es meistens regierende Häupter sind, nach ihren Wappenfarben. Der weiße König ist Maximilian selber.

Ein Zeichen für das Interesse, das dem ritterlichen Epos die ganze Zeit hindurch entgegengebracht wurde, ist die reiche handschriftliche Überlieferung; ein beträchtlicher Teil der ritterlich höfischen Dichtung des 13. Jahrhunderts ist in Abschriften des 14. und 15. Jahrhunderts erhalten. Aber mit dem 15. Jahrhundert ist auch die Teilnahme für diese Litteratur so ziemlich zu Ende. Parzival und Titurel erleben 1477 noch einen Druck, der aber nimmer wiederholt wird. Soweit das ritterliche Epos in den Prosaroman aufgelöst wurde, war ihm ein längeres Leben beschieden.

Kleinere Erzählungen in Versen.[1])

Bereits im 13. Jahrhundert war die kleinere Erzählung, besonders der Schwank sehr beliebt, wie der Stricker, Herrant von Wildonie, Konrad von Würzburg, Jans Enikel beweisen. Im 14. und 15. Jahrhundert kam sie noch mehr in Schwung und wurde den längeren Geschichten vorgezogen. Von zahlreichen Stücken läßt sich nicht erkennen, ob sie noch dem Ausgang des 13. Jahrhunderts oder bereits dem Beginn des 14. Jahrhunderts zufallen. Die Novellen- und Schwanklitteratur hat mitunter den Stil der höfischen Romandichter stark ausgeplündert. Die kleinere Erzählung vergleicht sich am besten der Novelle, wenn das ritterliche Epos als Roman gilt Diese kann jedweden Inhalt haben, heitern und ernsten, sie greift ihre Stoffe aus dem wirklichen Leben, sie schöpft aus dem internationalen Novellenschatze des Mittelalters und ist auch mitunter aus französischen Vorlagen geholt. Oft behandelt sie dieselben Themen, wie die Romane, nur in kurzer Fassung, wo jene eine lange und breite Handlung ausspinnen. Die Geschichten sind zu Anfang oft fein und witzig, aber sie werden immer roher, gemeine Zoten treten an Stelle des Witzes.

1) v. d. Hagen, Gesamtabenteuer, 1850, 3 Bände; in der Einleitung sucht der Herausgeber die Herkunft und Entwicklungsgeschichte der einzelnen Stoffe zu bestimmen; Goedeke, Grundriß I², § 72 und 88.

Im 14. Jahrhundert ist der Ton im großen Ganzen verhältnismäßig noch anständig, gegen das Ende des 15. Jahrhunderts reißt merkliche Vergröberung ein. So enthalten die kleineren Erzählungen und Schwänke, so weit sie sich mit geschlechtlichen Dingen abgeben, vorwiegend Unerquickliches. Die Schwänke führten dem Fastnachtsspiel reiche Nahrung zu, oft ist das Fastnachtsspiel überhaupt nur ein Schwank in Gesprächsform. Aus der ungeheuren Menge der kleineren Erzählungen können hier nur einige wenige des Beispieles halber namhaft gemacht werden. In der Schwanklitteratur begegnen auch zahlreiche Dichternamen, teils pseudonyme; nur selten gelingt es aber, etwas Weiteres über die Verfasser zu hören. Solche Namen sind z. B. Sibot, Heinrich Nafolt, Dietrich von Glaz, der Zwingäuer, der Vriolsheimer, Herman Fressant, Jakob Appet, der Hunkhover, der Freudenleere, Rüdiger von Müner, Johannes von Freiberg, Niemand, Hans der Kellner, Ruprecht von Würzburg, Siegfried der Dorfer, Heinrich von Pforzheim, Fröschel von Laidnitz, Hans Ramminger, Hans Schneperger und andere mehr. Zu solchen Geschichten gehört z. B. die Erzählung Abor und das Meerweib[1]): Abor kommt zu einem Jungbrunnen, worin eine Meerfrau zu baden pflegte. Sie nahm den Wunden und Kampfmüden auf ihre Burg und schenkte ihm ihre Minne. Abor erlangt durch Genuß einer zauberkräftigen Wurzel das Verständnis der Tiersprache. Als der Mann der Meerfei heimkehrt, entläßt sie Abor, nachdem sie ihn noch mit einem unverwundbar machenden Hemd beschenkt hat. Das Gedicht vom Ritter Petermann Diemringer von Staufenberg erzählt von einem Bunde des Ritters mit einer Elbin; sie hatte ihm einen Ring geschenkt, mit dessen Hilfe er sie jederzeit zu sich wünschen konnte; nur durfte er sich nie ein ehelich Weib nehmen, sonst müsse er nach drei Tagen sterben. Nach Verlauf einiger Jahre bricht der Ritter sein Wort und verfällt dem Tode. Das Gedicht, das eine Elbensage an den Namen eines ritterlichen Herrn knüpft, ist um 1300 verfaßt und ahmt im Stile Konrad von Würzburg nach.

Die Geschichte von der Königin von Frankreich und vom ungetreuen Marschall bringt wieder den Stoff von der unschuldig verklagten Frau. Eigenartig ist hier die Entdeckung: der Marschall muß mit einem Hunde einen gerichtlichen Zweikampf bestehen,

1) D. Nat.-Litt. II, 2, S. 300.

unterliegt und bekennt so die Wahrheit. Der busant (ein Raubvogel, der Falke) behandelt ein Thema, das im Volksbuch von der schönen Magelona wiederkehrt und sich in zahlreichen morgen- und abendländischen Versionen nachweisen läßt, wie zwei Gelieben, die im Walde auf der Flucht ausruhen, dadurch getrennt werden, daß ein Raubvogel ein Kleinod der schlafenden Schönen entreißt und den verfolgenden Liebhaber so sehr in die Irre führt, daß beide erst nach langer Trennung und wunderbaren Schicksalen sich wieder finden. Die Abenteuer sind hier von zwei Königskindern Englands und Frankreichs erzählt.

Der Schwank von Aristoteles zeigt den ernsten Stagiriten in einer seltsamen Lage. Seinem Zögling Alexander hatte er eine Liebschaft mit der schönen Phyllis auszureden versucht; aber selber war er so wenig gegen ihre Reize gewappnet, daß er ihrer Laune nachgebend sich von ihr satteln und durch den Garten reiten läßt. Er wird bei diesem schmählichen Dienste entdeckt, macht sich, da er unmöglich geworden, samt seinen Büchern vom Hofe fort und schreibt auf einer fernen Insel eine dicke Schrift über Weiberlisten. Auch der Schwank vom Schneekind, dem wir bereits in der Ottonenzeit in einem der lateinischen Modi begegneten, kehrt wieder. Die Hauptthemen sind Buhlerei, wobei die Pfaffen sehr schlimm wegkommen, und Weiberlist, wie sie den Ehemann aufs schmählichste betrügen.

Sehr witzig ist die Wiener Meerfahrt (noch im Ausgang des 13. Jahrhunderts verfaßt) und der Weinschwelg. Zechende Wiener bilden sich in ihrer Weinlaune ein, auf einer Seefahrt nach Ackers begriffen zu sein. Einen Mitfahrer, von dem sie glauben, daß er am Sturme schuld sei, werfen sie über Bord zum Fenster hinaus, daß er Arm und Bein bricht. Am andern Morgen erst erhebt sich große Not unter ihnen, wie sie die Folgen ihres Rausches erkennen. Im Weinschwelg[1]) ergeht sich ein Trinker in Lobsprüchen auf den Wein und will nicht weichen, solange noch ein Tropfen im Fasse ist. Immer wieder hebt er die Kanne auf und trinkt. Als ihm vom Trinken der Gürtel platzt und das Hemd zerreißt, da zieht er einen Lederkoller und drüber einen eisernen Panzer an. Nun ist er gegen den gewaltigen Drang des Weines geschützt und hebt die Kanne und trinkt. Die Schilderung des

1) Herausg. von Schröer 1876.

einsamen Zechers, wie die ganze Welt an seinem Geiste vorüber zieht, er aber die Weinkanne höher preist, ist vom glücklichsten Humor getragen. Ein ähnliches Thema behandelt das Gedicht „der Weinschlund", aber bei weitem nicht mit so feinem Humor wie der Weinschwelg. Der Weinschlund enthält die Verteidigungsrede eines dem Trunk ergebenen Mannes, der sich gegen Anschuldigungen zu rechtfertigen sucht. Der Kaufringer[1]), um die Wende des 14./15. Jahrhunderts ein fahrender Spruchdichter aus dem Augsburgischen stammend, hat zwar einige recht derbe und unanständige Stoffe, Buhlschaften, bei denen ehebrecherische Pfaffen eine Hauptrolle spielen, behandelt, doch klar, fließend, nicht ohne Geschick, interessant und spannend erzählt. Frauenlist bezeichnet er selber als sein Lieblingsthema. Aber auch Erbauliches, eine Predigt Bertholds von Regensburg hat er in Reime gesetzt.

Die Bauern galten seit Neidhart als beliebter Gegenstand der Verspottung, zumal insofern sie über ihren Stand hinausstrebten. Ernst und scherzhaft wurde ihr Treiben geschildert. Im 14. Jahrhundert behandelte ein schwäbisches Gedicht schwankhaft Metzen Hochzeit. Der junge Bauer Bertschi liebt Metzi und auch sie ist ihm gewogen. Die Verwandten treten zusammen und beschließen die Hochzeit. Ein großes Mahl mit allerhand Unfug findet statt. Am nächsten Morgen geht man zur Kirche. Die Gäste bringen ihre Geschenke. Beim Vermählungsschmaus erhebt sich Zank. Daraus entsteht ein blutiger Streit, an dem das ganze Dorf teilnimmt. Als jeder genug hat, fährt man auseinander. Damit endet Frau Metzen Hochzeit. Der bayerische adelige Dichter Hans Heselloher[2]) (urkundlich 1450—1483, gestorben vor 1486) behandelte noch in der feinern, an Neidhart erinnernden Manier in frischem, volkstümlichem, zwar derbem Ton, doch ohne unsittliche Späße Bauernscenen. Eines seiner Lieder[3]) war in Drucken des 16. Jahrhunderts, aber ohne den Namen des Dichters verbreitet. Ein Schweizer Dichter aus dem Thurgau, Heinrich Wittenweiler[4]), griff um die Mitte des 15. Jahrhunderts, vor 1453 (d. h. vor der Eroberung Konstantinopels durch die Türken, weil die Stadt noch als den Griechen gehörig bezeichnet wird) den Schwank

1) Herausg. von Euling 1888. — 2) Über Heselloher vgl. die gründliche Abhandlung von A. Hartmann in den Roman. Forschungen 5, 469 ff.; dort sind auch seine Dichtungen mitgeteilt. — 3) D. Nat.-Litt. XIII, Nr. 107. — 4) Herausg. von Bechstein 1851; vgl. Bächtold, Litteraturgesch. 182 ff. [Vgl. E. Bleisch, zum Ring H. W. 1892.]

von Metzen Hochzeit auf und schuf ihn zu einem umfangreichen komischen Epos um. Zwar steckt viel Schmutz und Unflat drin und die Form ist roh, aber dennoch geht ein genialer Zug durchs Ganze; nur den äußern Rahmen der Erzählung entnahm Heinrich der Vorlage, in der Einzelschilderung, worin der Wert seiner Dichtung belegen ist, verfährt er mit völliger Freiheit. Er nannte sein Werk „Ring" weil es Bescheid gebe über alles, was im Ring um uns, im Weltlauf sich zutrage. Damit spricht er bereits den lehrhaften Nebenzweck aus, den er bei seiner Geschichte verfolgt. In drei Teile zerfällt das Ganze. Im ersten ist ein Bauernturnier mit unerschöpflicher Komik geschildert. Bertschi Triefnas und die andern Bauernburschen von Lappenhausen (bei Rapperswyl in der Schweiz) turnieren auf Ackergäulen und Eseln und dreschen unter dem Schalle eines Spielmannes aufeinander los; Herr Neidhart, ein Ritter, ist ihr Lehrmeister und treibt mit den Tölpeln allerlei Spott, bis sie zerschunden und zerschlagen endlich sich nach Hause begeben. Bertschis Minnewerben und Hochzeit mit Metzli bildet den zweiten Teil. Prächtig ist des Bauern Minnedienst parodiert, wie er Ständchen bringt und Liebesbriefe diktiert. Das rohe, täppische und gemeine Wesen des Liebespaares steht in grellem Gegensatz zu ihren Versuchen, sich gebildet und fein zu benehmen. Beiderseits berät sich die Verwandtschaft über die einzugehende Ehe, und hier wird eine weitschweifige lehrhafte Erörterung vorgetragen, ob es einem Manne gezieme, ein ehelich Weib zu nehmen. Alle mit diesem Thema zusammenhängenden Fragen werden besprochen. Beim Hochzeitsmahle wird unmäßig gefressen und gesoffen. Die Bewohner der Nachbarorte sind als Gäste erschienen. Beim Tanze hebt der Streit an, der damit endet, daß die Nissinger zum Dorf Lappenhausen hinausgejagt werden. Im dritten Teil wird eine große Schlacht zwischen den zwei Dörfern geschildert. Zu den Lappenhausern stehen die Hexen vom Heuberg, die Riesen darunter Sige, Egge, Roland und Golias, zu den Nissingern Laurin mit den Zwergen, Dietrich von Bern, Hildebrand, Dietrich von Steier, Wolfdietrich. Auch Herr Galwan von Montalban, Lanzelot, Tristan und andere finden sich ein. Die Lappenhauser unterliegen, ihr Dorf wird verbrannt, nur Bertschi entgeht der allgemeinen Not und begiebt sich als Einsiedler in den Schwarzwald.

Der Dichter verfügt über große Belesenheit und Wel-

erfahrung, neben dem Wissen aber auch über unerschöpflichen Witz, beißende Satire und scharfe Beobachtungsgabe. Die lehrhaften Abschnitte beziehen sich wie bereits bemerkt auf die Ehe, auf Gesundheitsregeln und kriegerische Angelegenheiten. Doch die ernsten Stellen halten nie lange vor, die komische Parodie tritt allezeit in den Vordergrund. Der Dichter parodiert das Minnelied, Tanzlied, Tagelied, den Liebesbrief, die Allegorie; dann aber die Heldensage, das Eckenlied und die Schlußkatastrophe ist die Nibelungennot ins Bäuerische übersetzt. Auch scheint er viel auf zeitgeschichtliche Vorkommnisse angespielt zu haben, die heute nimmer gut verstanden werden können. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Heinrich Wittenweiler unter den Dichtern des 14. und 15. Jahrhunderts der bedeutendsten und genialsten einer ist. Gerade was wir sonst vermissen, selbständige Verarbeitung des Stoffes und eine ausgeprägte dichterische Individualität, zeichnet den Schöpfer dieses farbenreichen und dramatisch bewegten komischen Epos' in hohem Grade aus.

Neidhart war als Bauernfeind eine typische Gestalt geworden, so trat er auch bei Wittenweiler auf. Am Ende des 15. Jahrhunderts wurde er aber als Neidhart Fuchs[1]) der Held eines besondern Schwankbuches. Der Verfasser glaubte, Neidhart habe im 14. Jahrhundert unter Herzog Otto dem Fröhlichen von Österreich († 1339) gelebt. Auf Grund einer Liedersammlung Neidharts wurde aus deren Inhalt ein Roman zusammengestellt, worin geschildert ist, wie Neidhart die Bauern hinters Licht führt. Von den 36 Neidhart-Liedern und Schwänken, die zusammen eine Biographie des Helden bilden sollen, sind aber nur wenige echt, so XXVIII und einige Strophen von XXIII und XXIV; die meisten rühren von späteren Verfassern her. Einige sind aus Hans Hesellohers und Oswalds von Wolkenstein Gedichten entlehnt. Schon zu Lebzeiten Neidharts war nicht bloß viel in seiner Manier, sondern auch unter seinem Namen gedichtet worden. Die Anspielungen seiner Lieder auf wirkliche Erlebnisse gaben zu mancherlei Mißdeutungen Anlaß. Man machte sich ein der Wirklichkeit wenig entsprechendes Bild von Neidhart. Die echten und unechten, im 15. Jahrhundert stark vermehrten Neidhartlieder,

1) D. Nat.-Litt. XI, S. 141 ff.; zur Neidhartlegende R. M. Meyer, Z. f. d. A. 31, 64 ff.; über das Alter des Neidharts Fuchs vgl. A. Hartmann in Roman. Forschungen 5, 493.

worin ihm namentlich die Bauern entgegentreten, wurden zu einem natürlich sehr apokryphen Lebenslauf zusammengefaßt. Der Name Neidhart Fuchs beruht vielleicht auf einer Verwechslung mit einer geschichtlichen Persönlichkeit, einem Neidhart von Fuchs, aus dem fränkischen Geschlecht derer von Fuchs, welcher 1499 als Feldhauptmann Herzog Albrechts von Sachsen vor Groningen fiel. Mit Vorliebe wurden im Schwankbuch die schmutzigen Seiten hervorgekehrt, so daß dieser Neidhart ein Zerrbild des liebenswürdigen Minnesängers aus dem 13. Jahrhundert geworden ist.

Unter die Regierung desselben Herzogs Otto wurde die Gestalt eines Pfarrers von Kalenberg[1]) verlegt. Er soll allerlei Schalksstreiche zur Verhöhnung der Bauern und Belustigung des Hofes getrieben haben. Philipp Frankfurter zu Wien brachte seine Schwänke in Reime. Dem Neidhart Fuchs diente der Schwankcyklus des Kalenbergers zum Muster, der demnach älter sein muß. Der Verfasser ist cynisch, er liebt als Kind seiner Zeit das schmutzig Komische, aber er läßt auch humoristische Züge gut wirken. Jedenfalls steht er höher als der Verfasser des Neidhartbuches. Aber ein Vergleich mit dem Pfaffen Amis, dessen Streiche im 13. Jahrhundert der Stricker erzählt hatte, fällt sehr zu Ungunsten des Kalenbergers aus. Jener ist witzig, dieser derb und roh. Doch ist der Unterschied durch die Zeit bedingt, weniger vielleicht durch die Individualität der Verfasser.

Legenden.

Auch in der erzählenden geistlichen Dichtung ist die novellenartige Legende am meisten bevorzugt. Neben langweiligen deutschen Reimereien finden sich oft auch ansprechende poetische Darstellungen, besonders unter den kleinern Marienlegenden. Meistens ist die Quelle eine bekannte lateinische Vorlage, welche ohne viel Zuthaten ziemlich trocken vom deutschen Dichter in Reime gebracht wird. Die Vorzüge der deutschen Fassung können sich nur nach der formalen Seite hin zeigen, und die wird eben immer mehr vernachlässigt, je mehr sich die Zeit von den höfischen Vorbildern entfernt.

Vielleicht noch dem Ende des 13. Jahrhunderts gehört ein Marienleben des Bruder Philipp[2]) an, dem eine in gereimten

1) D. Nat.-Litt. XI, S. 3 ff. — 2) D. Nat.-Litt. XI, S. 3 ff.

Hexametern verfaßte vita beatae Mariae virginis et salvatoris zur Grundlage diente. Das Gedicht umfaßt das Leben der Maria bis zu ihrer Himmelfahrt. Die Erzählung iſt ſchlicht und anſprechend. Im 14. und 15. Jahrhundert genoß die Dichtung große Beliebtheit und war in mehreren Rezenſionen, mitteldeutſch, niederdeutſch und oberdeutſch, verbreitet. Ob das Original niederrheiniſch oder mitteldeutſch war, iſt noch nicht ſicher beſtimmt. Vor 1382 verfaßte auch ein Schweizer Wernher ein Marienleben. Die Marienlegenden kommen ſeit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts auf und ſind namentlich in Handſchriften des 14. Jahrhunderts überliefert. „Der eigentliche Kern dieſer Legenden iſt die Annahme, daß ein wenn auch noch ſo kleiner und geringer der Jungfrau geleiſteter Dienſt, trotz aller ſonſtigen Fehler und Sünden, die ewige Seligkeit verſchaffe. Da iſt kein Dieb, kein Schlemmer, kein Räuber oder Gottesleugner, der, wenn er ſein Ave regelmäßig geſprochen, ein Blümchen für die Jungfrau gebracht oder ſie in Nöten anruft, nicht ihr ewiges Erbarmen zur Fürbitte beim Jeſuskinde anregte. Sie hütet ihre Verehrer vor des Teufels Garn, löſt das bereits geſchloſſene Bündnis, nimmt für den Betenden Schild und Lanze und macht ſeinen Namen ſiegreich. Sie läßt ſich in Geſtalt der verratenen Gattin dem Teufel zuführen, der vor ihr weicht; ſie legt, wenn des Sünders Schuld ſeine guten Thaten überwiegt, die Hand auf die Schale und drückt ſie nieder, obwohl die Hölle ſich an die andere hängt. Sie beſchwichtigt den Meerſturm, wenn ſie angefleht wird. Ihren Verehrern, die ihrer gedenken und kein Gnadenbild finden, vor das ſie betend hinknieen können, erſcheint ſie als Bild und redet mit ihnen. Aus Gemälde und Leinwand ſtreckt ſie den von irdiſcher Hand gemalten Arm ſchirmend hervor, wenn ihre Hilfe nötig iſt. Vom Munde ihrer Anbeter pflückt ſie die Ave wie Roſen und windet ſie auf goldenem Reif zum Kranze. Auf den Lippen ihrer Diener läßt ſie noch im Grabe Blumen wachſen, reine Lilien mit dem goldnen Ave Maria. Zu ihr ruft der Sturmverſchlagene, die duldende Frau, der verzweifelnde Gottesfeind, zu ihr ſchaut die fromme Herzenseinfalt und die Entartung und Verwilderung empor. Und wenn eine Mutter im wilden Schmerz um den geraubten Sohn ihr das Chriſtkind vom Arme reißt und als Geiſel einſchließt, bis der Sohn ſeiner Bande entledigt ſei, neigt ſie ſich helfend und erbarmend dem Mutterſchmerze, denn

sie ist selbst Mutter und hat um den eigenen Sohn Jammer und Schwerter gelitten. Ohne jegliches Abzeichen ihrer Würde und Heiligkeit tritt sie als herrliches Weib zu dem jungen Krieger, dem sie sich durch tödlichen Kuß verlobt."[1])

An der übrigen Legendendichtung sind in erster Linie die Brüder vom deutschen Hause, die Ordensritter in Preußen, beteiligt.[2]) Aus ihrem Kreise ging im Ausgang des 13. Jahrhunderts das umfangreiche 100 000 Verse zählende Passional hervor, das die Geschichten fast aller Heiligen in sich faßt. Es zerfällt in drei Bücher, von denen das erste die Geschichte Jesu und der Maria, das zweite die der Apostel, Johannes des Täufers und der Maria Magdalena, und das dritte die Geschichte der Heiligen erzählt. Der Deutsche Orden war dem Kult der heiligen Jungfrau geweiht, daher auch Marienlegenden im Passional besonders zahlreich vertreten sind. Quelle des Passional bildet die zwischen 1270 und 1275 entstandene legenda aurea des Jakobus a Voragine, doch daneben wurden auch lateinische und deutsche Einzelbearbeitungen von Legenden beigezogen. Vielleicht vom selben mitteldeutschen Verfasser stammt das Buch der Väter; nach einer lateinischen dem Hieronymus beigelegten Schrift über das Leben der ersten Mönche in der thebaischen Wüste ist es gearbeitet. Der Schwabe Hugo von Langenstein brachte 1293 aus Rom die Legende der heiligen Martina mit; elf Martern aus den zwanzig der lateinischen Quelle wählte Hugo für die deutsche Bearbeitung aus. Den Stoff schwellt er durch Einschaltung lehrhafter und allegorischer Stücke bis auf ca. 33 000 Verse an.

Das Leben der heiligen Elisabeth fand mehrmals Bearbeitung. Nach 1297 dichtete nach der lateinischen vita des Dietrich von Apolda ein hessischer Dichter eine Elisabeth; er steht noch unter der Einwirkung der höfischen Kunst. Des Landgrafen Hermann von Thüringen, seiner Kunstbestrebung und des Sängerkriegs auf Wartburg thut er Erwähnung. Johannes Rothe[3]) Stadtschreiber zu Eisenach, später Domherr daselbst († 1434), der auch in der lehrhaften und historischen Litteratur thätig war, schrieb ebenfalls der lateinischen vita und lokaler Überlieferung

1) Goedeke, deutsche Dichtung im Mittelalter, 1854, S. 132 ff.; Pfeiffer, Marienlegenden, 1846; v. d. Hagen, Gesamtabenteuer, Nr. 72—90. — 2) D. Nat.-Litt. III, 2, S. 128 ff.; ebenda findet sich auch die Litteratur über die andern noch namhaft gemachten kleineren geistlichen Dichtungen. — 3) D. Nat.-Litt. XI, S. 219 ff.

folgend eine Elisabeth in trockenem Bericht. Die ältere Elisabeth zeichnet sich der des Johannes Rothe gegenüber durch größere Ausführlichkeit und geschicktere Disposition aus. Von einem Alemannen des 14. Jahrhunderts rührt der Maget Krône her; darin ist behandelt das Leben der Maria nach der Bibel und nach dem apokryphen Evangelium des Pseudo-Matthäus; dem Marienleben schließen sich die Legenden der heiligen Jungfrauen Barbara, Dorothea, Margareta, Ursula, Agnes, Lucia, Cäcilia, Christina, Anastasia, Juliana an. Als der Maget Krône benannte der Dichter sein Werk, weil Maria die Krone über alle Frauen, jene Heiligen aber die Marterkrone tragen. Eine der anmutigsten Legenden ist die vom zwölfjährigen Mönchlein, welches das Christkindlein zu sehen wünscht. In der Weihnacht erscheint es ihm in der Zelle und führt seine Seele unter dem Gesange der Engel mit sich ins Paradies. Das alemannische Gedicht gehört dem 14. Jahrhundert an. Mit der Legende vom Kreuzholz steht die um 1321 in Mitteldeutschland verfaßte Sibyllen Weissagung in Verbindung. Die Sibylle wurde mit jener Königin von Saba, deren Besuch Salomo empfing, identifiziert, und diese erzählte die Geschichte des Kreuzholzes vor Christus; außerdem ist der Sibylle als Prophezeiung die christliche Weltgeschichte bis zum Weltuntergang in den Mund gelegt. Dem Romanbedürfnis kommt die Legende von den Irrfahrten des irischen Mönches St. Brandan entgegen. Überliefert ist die Dichtung nur in mitteldeutschen Texten des 14. Jahrhunderts, die jedoch auf ein älteres, verlorenes, vielleicht niederrheinisches Gedicht zurückweisen. Zu Grunde liegt den zahlreichen mittelalterlichen Brandansgeschichten die von einem Iren im 11. Jahrhundert in der Form der altkeltischen Sagenerzählung, aber in lateinischer Sprache niedergeschriebene Navigatio St. Brendani[1]), worin eine alte Schiffersage auf diesen Heiligen übertragen worden war. In einigen legendarischen Berichten zeigt sich hie und da auch auf deutschem Gebiete der Versuch, Karl den Großen zum Glaubenshelden zu machen. So erzählte ein lateinischer Traktat, wie er in deutschen Gauen heidnische Städte unterwarf und fromme Stiftungen aufrichtete. Die Gründung der Schottenklöster in Regensburg, vornehmlich von Weihsantpeter, obwohl sie erst ins 11. Jahrhundert fällt, wurde an Karls Namen geknüpft.

1) Zimmer, Z. f. d. A. 33, 129 ff.; besonders 332 ff.

Über diese Ereignisse berichtet, der lateinischen Quelle folgend, ziemlich breit und schwunglos ein deutsches Reimgedicht[1]), das vielleicht noch dem 13. Jahrhundert angehört.

Ganz wie ein Roman liest sich die Erzählung von den Jakobsbrüdern, zu Anfang des 15. Jahrhunderts von einem sonst unbekannten oberdeutschen Dichter Namens Kunz Kistener[2]) verfaßt. Auf der Wallfahrt zu St. Jakob nach Compostella gehen zwei Pilger, ein bayerischer Grafensohn und ein Schwabe aus Heigerloch, mit einander einen Freundschaftsbund ein. Der Bayer stirbt unterwegs, aber der Schwabe trägt die Leiche bis nach Compostella, wo sie St. Jakob wieder belebt. Zum Dank heilt später der bayrische Graf den schwäbischen Freund, der vom Aussatz befallen ist, mit dem Blut seines eigenen Kindes. Das Kind wird ebenfalls von St. Jakob durch ein Wunder wieder ins Leben zurückgerufen. Es ist also das Motiv aus der bekannten Freundschaftssage wieder verwertet. Obwohl die äußere Form roh ist, treten doch in der Darstellung, namentlich in der feinen Seelenmalerei Vorzüge zu Tage, wie sie dem 15. Jahrhundert sonst nicht zuzutrauen sind. Man dachte schon daran, Kunz Kistener habe ein Werk des 13. Jahrhunderts, das verloren ging, sich angeeignet und überarbeitet

Heldensage und Spielmannsdichtung.[3])

Im 14., 15. und auch 16. Jahrhundert ist man zwar schöpferisch nicht mehr in dieser Gattung thätig, wohl aber wurden die alten Werke sehr fleißig abgeschrieben und mehr oder weniger überarbeitet, wie es die veränderte Sprache und Geschmacksrichtung mit sich brachte, und endlich auch gedruckt und oft aufgelegt. Sie fanden noch in ihrer poetischen Fassung für lange Zeit Leser, als die ritterliche Dichtung nur noch in Prosa, in Form der Volksbücher sich erhielt. Zwar haben die Gedichte arg Not gelitten und können nicht mehr in ihrem ursprünglichen Wortlaut wiederhergestellt werden. Aber das Interesse, welches jene Zeit der deutschen Heldensage zuwandte und treulich bewahrte, ist

1) Vgl. Bächtold, Karl der Große und die schottischen Heiligen in seinem Buche „Deutsche Handschriften aus dem Britischen Museum" 1873, S. 3 ff. [über die Sprache des Gedichtes C. Perry 1892.] — 2) D. Nat.-Litt. XI, S. 239 ff. — 3) Litteratur bei Goedeke, Grundriß I², § 85 und § 95; ebenda § 61 sind die wichtigsten Handschriften, in denen die Heldensage überliefert ist, zusammengestellt. Ihr kritischer Wert ist in den Einleitungen der betreffenden Bände des Berliner deutschen Heldenbuches erörtert.

dankbar anzuerkennen; denn manche wichtige Denkmäler, deren Originale verschollen sind, wurden allein, wenigstens ihrem Inhalt nach, auf diese Weise gerettet, so z. B. das Lied vom hürnen Seyfrid, das nur in Drucken des 16. und 17. Jahrhunderts erhalten blieb. Am Nibelungenlied kann man verfolgen, wie die alten Werke sich veränderten. Eine Handschrift des 15. Jahrhunderts (die einzige Bilderhandschrift, die sogenannte Hundeshagensche, b) schiebt zwei sehr geschmacklose Interpolationen ein; in der einen ist vom Pulver die Rede, mit dem der Saal am Etzelhofe, der zur Aufnahme der Burgunden bestimmt ist, in Brand gesteckt werden soll. Eine andere Handschrift, der Nibelunger Liet (k), ist in den Hildebrandston umgesetzt; eine dritte (w), von der sich nur das Inhaltsverzeichnis erhielt, verarbeitete den hürnen Seyfrid in den Text des Nibelungenliedes hinein.

Die wichtigsten Unternehmungen auf diesem Gebiet sind das Heldenbuch und die Dresdener Handschrift. Das Heldenbuch[1]) ist ein Druck, welcher zuerst ohne Ort und Jahr, dann in 5 Nachdrucken von 1491—1590 erschien; es enthält Ortnit, Hugdietrich, Wolfdietrich, den Rosengarten und Laurin. Der letztere wurde in Reimpaaren belassen, die andern Texte wurden in den Hildebrandston mit Durchführung der Cäsurreime umgearbeitet. Eine prosaische Einleitung handelt von Zwergen und Riesen und giebt die Namen einiger Helden und Auszüge aus den andern Gedichten der Heldensage. Bemerkenswert ist ein Bericht von der Nibelunge Not, wo Krimhilde nicht an ihren Brüdern und Hagen Rache nehmen will, vielmehr an Dietrich von Bern, der nach dieser Fassung Sigfrid im Rosengarten zu Worms erschlagen haben soll. Eine Dresdener Handschrift[2]), gewöhnlich das Heldenbuch des Kaspar von der Roen genannt, enthält folgende Stücke: 1. Ortnei, 2. Wolfdietrich und Saben, 3. Ecke, 4. großer Rosengarten, 5. das Meerwunder, 6. Sigenot, 7. Etzels Hofhaltung, 8. Herzog Ernst, 9. Laurein, 10. Dietrichs Drachenkämpfe (Virginal), 11. Hildebrand. Alle diese Gedichte, auch der Laurin, sind hier strophisch, entweder in dem 13zeiligen Herzog Ernst-Ton (Berner Weise) oder im Hildebrandston. „Kaspar von der Roen, purdich von Münerstat in Franken" schrieb Ostern 1472 die Stücke 3, 4, 6, 7, 8, 9; zwei andere Schreiber 5 und 1, 2, 10, 11.

1) Abdruck der ältesten Ausgabe von Keller 1867. — 2) Abgedruckt im Heldenbuch in der Ursprache von v. d. Hagen und Primisser 1820—25, 2 Bände.

Die Gedichte, die zum Teil auf verlorenen, guten Vorlagen beruhen, erscheinen hier in stark verkürztem Zustande. Die Form ist roh und ungeschlacht. Allein in dieser Dresdener Handschrift sind die zwei Stücke von Etzels Hofhaltung oder vom Wunderer[1]) und vom Meerwunder überliefert. Während sich Dietrich bei Etzel aufhielt, kam einmal eine schöne Frau mit Namen Saelde an den Hof geflohen. Ein Menschenfresser, der Wunderer, jagte ihr nach. Dietrich tötete den wilden Mann und befreite so die Frau aus ihrer Not. Das Meerwunder aber erzählt von einer Königin, die sich am Strande erging und von einem Meerungeheuer überfallen wurde. Sie gebar darauf einen wilden und bösartigen Sohn. Die beiden Gedichte sind jedenfalls Spätlinge der Heldensage. Das erste beruht auf reiner Erfindung, das andere enthält möglicherweise in stark veränderter Form die alte merowingische Stammsage.[2]) Meroveus, der Stammvater der Merowinger war ebenso von einem Seeungetüm erzeugt worden. Schon der Wunderer webt Motive aus den Artusepen ein. In der Form der Heldendichtung, im Hildebrandston geht ein kleines Gedicht[3]), die Erfindung eines Spielmannes, welcher einen Zwergkönig mit Namen Antelan, der sich unsichtbar machen kann und große Stärke besitzt, den gepriesenen Artushelden entgegen treten und Parzival besiegen läßt. Auch einzelne Stücke der Heldensage kamen zum Druck, wie Sigenot, Laurin, Ecke, das Hildebrandslied.[4]) Das letztere endet in den verschiedenen jungen Fassungen nicht tragisch. Hierher gehört auch ein niederdeutsches Gedicht in der Nibelungenstrophe von Ermanrichs Tod[5]), gedruckt 1560. Überhaupt liebte das 15. Jahrhundert kürzere Lieder in sangbarer Strophenform, so wurde der Herzog Ernst (außer der Fassung bei Kaspar von der Roen) gedruckt. Die epische breite Ausmalung mußte natürlich dabei wegfallen. Dietrichs erste Ausfahrt (Virginal) findet sich ebenfalls neben der Fassung Kaspars von der Roen in strophischer Form, wiederum in der Berner Weise vor. Die beiden Texte der Virginal sind trotz allen willkürlichen Auslassungen und Änderungen wertvoll, indem sie wenigstens einigermaßen zu einer Vorstellung vom Original des 13. Jahrhunderts verhelfen.

Außer zahlreichen Handschriften und Prosaauflösungen ge-

1) D. Nat.-Litt. VII, 298 ff. — 2) Vgl. Müllenhoff, Z. f. d. A. 6, 430 ff. — 3) Herausg. von Scherer, Z. f. d. A 15, 140 ff. — 4) D. Nat.-Litt. VII, 301 ff.; D. Nat.-Litt. XIII, 81 ff. — 5) D. Nat.-Litt. VII, 297; herausg. von Goedeke 1851.

langten aus der Spielmannspoesie der Orendel 1512, das Spielmannsgedicht von Salomo und Morolf 1499 und das Spruchgedicht von Salomo und Markolf 1487 zum Druck.

Die geschichtliche Dichtung.[1])

Der nüchterne auf die nächste Umgebung gerichtete Sinn kam der Beschäftigung mit der Geschichte sehr zu statten. Die weitesten Kreise nehmen im 14. und 15. Jahrhundert daran teil. Nicht mehr weitläufig angelegte phantastische Weltchroniken werden verfaßt, sondern die Darstellung kleinerer Zeitabschnitte, endlich besonders die lokale Geschichte, das einzelne Ereignis wird bevorzugt. Die Reimchroniken befassen sich mit ausführlicherer Schilderung eines Zeitraums, wie bereits im 13. Jahrhundert Gottfried Hagens Kölner Chronik und Ottokars Steierische Chronik die Historiographie betrieben; auf das einzelne Ereignis, auf die Streitigkeiten der Bürger in den Städten, auf die Fehden des Adels und der Städte geht der Spruch, ein ziemlich trockener Bericht in Reimen, der von der Chronik sich nur durch die Wahl des Gegenstandes und die kurze Fassung unterscheidet, und das mitunter mehr dichterisch gehaltene strophische Lied, das sogenannte historische Volkslied. Der geschichtlichen Dichtung jener Zeit überhaupt, namentlich aber dem Spruch und Lied ist stark tendenziöse Färbung eigen; es ist mehr eine politische, als eine objektiv erzählende Dichtung. Die epische Objektivität mangelt ihr fast ganz, die Verherrlichung der eigenen Partei, die Verspottung der gegnerischen ist ein Hauptzweck. Viele Dichtungen sind erhalten, die unmittelbar aus den Zeitereignissen hervorgingen. Diese sind rein politisch. Mehr sagenhaft und episch wird der Charakter der Dichtung, wenn später in einer Zeit, die den Vorgängen bereits ferner steht, auf Grund älterer Berichte eine neue zusammenfassende Darstellung versucht wird. Das Lied hat zuweilen auf die Reimchronik eingewirkt, indem diese geradewegs auch Lieder aufnahm, oder vom Liede die strophische Form wählte. Den reichsten Vorrat von geschichtlichen Dichtungen lieferten die Kämpfe der Eidgenossen, namentlich der Schwabenkrieg von 1499.

1) Über den historischen Wert der Gedichte vgl. O. Lorenz, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter seit der Mitte des 13. Jahrhunderts. 3. Aufl. 2 Bände, 1886.

Reimchroniken aus dem 14. Jahrhundert sind die beiden Deutschordenschroniken des Nikolaus von Jeroschin[1]) und Wigand von Marburg.[2]) Beide behandeln die Kämpfe der Brüder vom deutschen Haus in Preußen. Die erstere entstand um 1340 und ist eine getreue Übersetzung der lateinischen Chronik des Peter von Dusburg. Das Werk ist besonders in sprachlicher Hinsicht interessant, zumal da Nikolaus seine metrischen Grundsätze selber klargelegt hat. Es herrscht das Prinzip der Silbenzählung, d. h. zwischen zwei Hebungen muß stets eine Senkung gesetzt werden, nicht mehr wie früher darf dieselbe fehlen Dennoch waren die höfischen Meister als Muster maßgebend. Das Gedicht ist formell zu den besten unter den Erzeugnissen des 14. Jahrhunderts zu zählen. Wigand von Marburg beschrieb die Kriegszüge der Ordensritter in den Jahren 1311—1394. Metrisch ist er bereits stark im Rückstand gegenüber Nikolaus von Jeroschin.

In einem ausgedehnten Reimwerk wird der Krieg der Appenzeller Bergbewohner gegen das Stift und die Hoheitsrechte St. Gallens aus den Jahren 1399—1405 in lebendiger Weise, aber in roher Form zur Darstellung gebracht.[3]) Anziehend, in wechselnder Strophenform, beschreibt Christian Wierstrat[4]) die Geschichte der Belagerung von Neuß durch Karl den Kühnen von Burgund im Jahre 1474. Das in niederrheinischer Sprache verfaßte Gedicht wurde 1497 gedruckt. Mit Karls des Kühnen Feldzügen beschäftigte sich des Erhart Tusch 1477 zu Straßburg gedruckte burgundische Historie und die in Breisach verfaßte Reimchronik über den verhaßten burgundischen Landvogt im Ober-Elsaß, Peter von Hagenbach.[5]) Den Schwabenkrieg von 1499 behandelten zwei Schweizer, Johann Lenz[6]), Bürger zu Freiburg, welcher hübsche Volkslieder in seine Darstellung aufgenommen hat, und der Luzerner Niklaus Schradin, dessen Werk 1500 zu Sursee gedruckt ward, und dann ein Österreicher[7]), dieser natürlich vom kaiserlichen Standpunkt aus und ziemlich feindselig gegen die Schweizer.

Einer der fruchtbarsten Dichter, der ein gut Teil seiner

1) D. Nat.-Litt. III, 2, S. 136 f.; Ausgaben von Pfeiffer 1854 und Strehlke 1861 (in scriptores rerum Prussicarum I, 291 ff.). — 2) Nur bruchstückweise erhalten; Ausgabe von Hirsch 1863 (in scriptores rerum Prussicarum II, 429 ff.). — 3) Herausg. von J. von Arx 1830; dazu Bächtold, Litteraturgesch. d. Schweiz I, 194 ff. — 4) D. Nat.-Litt. XI, S. 387 ff. — 5) Herausg. von Mone, Quellensammlung zur badischen Landesgeschiche Bd. III. — 6) Herausg. von Dießbach 1849; dazu Bächtold a. a. O. S. 200 ff. — 7) Herausg. von Golther, Anzeiger für Schweiz. Geschichte 1890, Nr. 1, S. 11 ff.; dazu Stern, ebenda Nr. 2, S. 46 ff.

Thätigkeit geschichtlichen Stoffen widmete, ist Michel Beheim[1]), geb. 1416 zu Sulzbach in Württemberg. Er hatte das Weberhandwerk gelernt, aber war auch Sänger und Krieger. Je nach Umständen übte er eines dieser Gewerbe aus. Das Schicksal hat ihn weit in der Welt umhergeschlagen, er stand in vieler Herren Dienst; für seine historische Dichtung wurden am wichtigsten seine Beziehungen zu Kaiser Friedrich III. und zu Kurfürst Friedrich I. von der Pfalz. Beheim wurde 1474 als Schultheiß zu Sulzbach ermordet. Im Stile der Meistersinger schrieb er viele kleinere Gedichte weltlichen und geistlichen Inhaltes, darunter auch manches geschichtliche. Die Meistergesänge sind in sehr künstlichen Strophen abgefaßt und arm an Gedanken; die historischen Gedichte stehen etwas höher, auch gehen sie in einfacheren Strophen. In seinen Liedern und Sprüchen erzählt er viel selbst Erlebtes und Gehörtes, was ihm auf seinen Fahrten alles zustieß. In der gleichen Strophenform, der Wiener Angstweis, gehen zwei umfangreichere historische Dichtungen. Das Buch von den Wienern erzählt den Aufstand der Wiener Bürger im Jahre 1462 gegen Kaiser Friedrich III. Die Darstellung ist wertvoll, da Beheim aus eigener Anschauung und ziemlich ausführlich berichtet. Da er sehr stark und derb über die Wiener sich äußerte, mußte er 1464 Wien verlassen. Er war dort seines Lebens nimmer sicher, ein Preis von 400 Dukaten war auf seinen Kopf gesetzt. Im Dienste Friedrichs I. von der Pfalz dichtete er 1469—1472 eine Geschichte dieses Kurfürsten, welche sich hauptsächlich auf die lateinische Prosachronik des Matthias von Kemnat stützt. Daß Beheim genötigt war, in seinen geschichtlichen Gedichten dem jeweiligen Herrn, in dessen Brot er stand, zu Gefallen zu reden, kann nicht wunder nehmen. Dem gegenüber ist aber auch häufig sein offener Freimut zu rühmen, mit dem er Unrecht tadelte, und zwar in so rücksichtsloser Weise, daß er mehrmals deshalb seine Stellung aufzugeben gezwungen wurde. Ferner verdient die treue Hingebung an seinen Dichterberuf selbst unter den schwierigsten äußeren Umständen Anerkennung. Aber seine poetische Anlage und Befähigung war ungemein gering. Hinsichtlich der Form sind Beheims Gedichte sehr roh. Von einer höheren poetischen Ausdrucksweise hat er keine Ahnung, er redet durchweg prosaisch. Für metrische

1) D. Nat.-Litt. XI, S. 279 ff., woselbst die Litteratur über Beheim verzeichnet ist; Litteratur auch bei Vogt, Litteraturgesch. § 60, Anm. 11.

Dinge hat er fast kein Gefühl. Satzbau und metrische Gliederung stimmen selten überein, jener wird durch diese zerrissen. Die Silben der Worte sind mechanisch gezählt und oft gegen die natürliche Betonung in das Schema hineingepreßt. Die Singweisen gab er jeder Dichtung, selbst dem Buch von den Wienern und der Pfälzer Chronik mit.

Sprüche und Lieder beginnen am Ende des 13. Jahrhunderts. In wachsender Fülle ziehen sie sich durchs 14. und 15. Jahrhundert hindurch. Mit den Gedichten sind auch viele Verfassernamen überliefert. Die Meistersinger pflegten häufig auch den historischen Spruch. Bei dem außerordentlich reichen Vorrat muß hier auf eine Aufzählung der einzelnen Denkmäler verzichtet werden. Wir verweisen auf die ausgezeichneten bestehenden Sammlungen.[1]) Interessant sind Lieder und Sprüche besonders da, wo sie den Reimchroniken zur Seite treten und so neben einem mehr objektiven und sachlicheren Bericht auch die unmittelbare Stimmung der Zeit wiederspiegeln.

Die gesamte geschichtliche Dichtung hat nur stofflichen Wert, ihre poetische Bedeutung ist mit wenigen Ausnahmen eine sehr geringe.

Lyrik.

Noch enthält das 14. und 15. Jahrhundert eine fast unübersehbare Masse von lyrischer und lehrhafter Litteratur weltlichen und geistlichen Inhalts jedweder Art. Es ist nicht immer leicht, die einzelnen Strömungen nach ihren charakteristischen Merkmalen voneinander zu sondern, da es viele Übergänge giebt, und weil die Dichter, welche auf diesem Gebiet auftreten, fast in allen den einzelnen, unter sich nah verwandten Zweigen thätig sind. So dichtet der Meistersinger außer seinen eigentlichen Meisterliedern auch Sprüche und kleine schwankhafte Erzählungen, der Lyriker, welcher noch von der ritterlich-höfischen Lyrik zehrt, bewegt sich auch auf dem Boden der geistlichen und lehrhaften Dichtung. Namentlich aber hält es schwer, eine genauere Scheidung zwischen kunstmäßiger und volkstümlicher Dichtweise zu treffen, weil auch diese sich häufig miteinander mischen. Der Spruch, das Lied

1) Liliencron, die histor. Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert. 1865—69, 5 Bände; Tobler, schweizerische Volkslieder 1882; Charakteristik der Schweizer Lieder bei Bächtold, Gesch. d. deutschen Litteratur in der Schweiz S. 191 ff.

wird nicht allein von einfachen, schlichten Volksdichtern behandelt, sondern ebenso von gelehrten Meistern. Letztere nehmen manche volkstümlichen Züge auf, aber auch das eigentliche Volkslied steht vielfach unter dem Einfluß des kunstmäßig erlernten und ausgeübten Meistergesanges. Um die Erzeugnisse der lyrischen und lehrhaften Litteratur dieses Zeitraums richtig zu verstehen, muß man eben stets mit der Gesellschaft rechnen, aus deren Mitte die Dichtung hervorgeht. Die bürgerliche Gesellschaft ist unverhältnismäßig größer und vielseitiger und entspricht eher dem umfassenden Begriff des Volkes, das die Gesamtheit der einzelnen Stände aufnimmt, als die ritterlich-höfische des 13. Jahrhunderts, die sich nur mit einer auserwählten Klasse der Nation deckt, die ihre eigenen Ideale besitzt. Sowohl in ihren Formen als auch in ihrem Stoffe treten die drei hauptsächlichsten Bestandteile der Dichtung des 14. und 15. Jahrhunderts überall deutlich an den Tag: sie zehrt von der Tradition des 13. Jahrhunderts, durch die Person des bürgerlichen Dichters ist aber das Vorwiegen gelehrter und volkstümlicher Elemente bedingt. Gewiß hat auch der Mangel an bedeutenden litterarischen Individualitäten seinen Grund in dem die Gegensätze und Unterschiede mehr ausgleichenden Bürgertum.

Zwei ritterliche Lyriker vom alten Schlage, nur natürlich mit den durch Zeit und Umstände hervorgerufenen Veränderungen in der Ausübung der Dichtkunst, hat das 14. und 15. Jahrhundert aufzuweisen, Graf Hugo von Montfort und Oswald von Wolkenstein. Hugo von Montfort[1]) (im Vorarlberg), war 1357 geboren; er machte 1377 eine Heerfahrt nach Preußen, war 1381 und 1382 in Italien; 1388 wurde er österreichischer Landvogt über Thurgau, Aargau und Schwarzwald, 1413 Landeshauptmann in Steiermark. Er starb 1423. Der Form nach scheiden sich seine Dichtungen in Lieder, Briefe und Reden; in seinen Liedern versucht er noch neben moralisierenden Auslassungen den alten Minneton; doch auch das einfache Volkslied klingt an. Die Briefe in vierzeiligen Strophen sind Liebesgrüße aus der Ferne. In den Reden, gewöhnlich in Reimpaaren, doch auch in vierzeiliger Strophe abgefaßt, liegt die Hauptstärke seines Schaffens. Wenn er sich Gedanken über den Weltlauf macht, so nimmt er zwar

1) D. Nat.-Litt. VIII, 1; XII, 1, S. 280ff.; herausg. von Bartsch 1879 und Wackernell 1881.

mitunter auch einen allgemeineren Standpunkt ein, meistens aber urteilt er aus seiner persönlichen Stellung heraus, und überall dringen persönliche Motive hervor. Er ist leidenschaftlich und giebt sich der augenblicklichen Stimmung hin. Wo er auf geistliche und kirchliche Dinge zu reden kommt, zeigt er religiöse ernste Gesinnung, die ihn zwar die äußeren Schäden der Kirche, besonders das Schisma, die Doppelwahl der Päpste tadeln, aber nimmer an der Wahrheit der christlichen Glaubenslehre zweifeln läßt. In reifer Männlichkeit wandte er sich von den sinnlichen, weltfrohen Neigungen seiner Jugendjahre ab und schlug ernstere Töne an. Doch gab er den Minnesang darum nicht auf, nur galt er von jetzt ab seinen Ehefrauen; er war dreimal vermählt. Geistliche und weltliche Gedanken ziehen sich aber von nun an durch sein Dichten, bald neigt er mehr zur Weltverneinung, bald zur Weltlust. Die Allegorie nimmt bei Montfort bereits einen breiten Raum ein. Viele Strömungen sind in seinem Schaffen vereinigt, aber nicht harmonisch. Der Dichter wird ihrer nicht selbständig Herr, im Gegenteil läßt er sich von den verschiedenartigsten Einflüssen leiten. Darum schwanken seine Neigungen jäh zwischen Weltlichem und Geistlichem. Der Form ist Hugo von Montfort nicht gerade Meister. Es fehlt ihm Beherrschung der Sprache, Gewalt über rhythmische Formen und über Reime, endlich musikalische Bildung. Seine Lieder wußte er nicht selber in Musik zu setzen, er ließ das durch seinen Knecht Bürk Mangold besorgen. Er dichtete daher überhaupt lieber in der gereimten Rede oder in Form des gereimten Briefes, als im strophischen sangbaren Lied. Hugo von Montfort besaß gelehrte Bildung und war auch in der deutschen Litteratur bewandert. Das ritterliche Epos, der Minnesang, die Dichtungen seiner Zeitgenossen wie die Hadamars von Laber, Teichners, Suchenwirts übten auf ihn Einfluß aus.

Weit bedeutender ist der Tiroler Oswald von Wolkenstein.[1]) Sein Leben ist selber schon ein Roman. Geboren war er 1367; die ganze damals bekannte Welt durchwanderte er; er war in Preußen und Litauen, in Jerusalem, in Portugal und Italien. Viele Abenteuer hatte er zu bestehen. Im Schwarzen Meer litt er Schiffbruch, als Pferdejunge, Ruderknecht, Schiffskoch und Fiedler duldete er arge Beschwerden. Er redete zehn Sprachen, die er

1) D. Nat.-Litt. VIII, 1; XII, 1, S. 231 ff.; XII, 2, S. 98 ff.; herausg. von B. Weber 1847; übersetzt von Passarge 1891.

auch einmal in einem Gedichte zur Anwendung bringt, und verstand sich auf allerlei Spielmannskünste. In Jerusalem wurde er Ritter des heiligen Grabes. Er nahm eine hohe Stellung ein als Vertrauter des Kaisers Sigismund, den er aufs Kostnitzer Konzil, nach Perpignan und Paris begleitete. In seiner Tiroler Heimat war er ein Gegner seines Landesherrn, des Herzogs Friedrich von Österreich. Die Feindschaft des Herzogs, ein Prozeß um seine Tiroler Burg Hauenstein, den er mit seiner Jugendliebe, der Sabine Jäger zu führen hatte, bereiteten ihm viele Leiden und brachten ihn sogar in Ketten. Er hatte viel schwere Verluste an Gut und Ehre. 1445 starb er. Dieses Leben, so außergewöhnlich reich an Wechselfällen, schwankend zwischen übermütigem Glück und tiefster Verweiflung bestimmte zum großen Teil den Inhalt seiner Dichtung. Während die ritterliche Lyrik der älteren Zeit sich fast durchweg in der Allgemeinheit verliert, wurzelt die Oswalds ganz in der Wirklichkeit und ist deshalb vielfach interessanter, und so wechselnd seine Erlebnisse verlaufen, so vielseitig ist auch der Ausdruck seiner Dichtungen. Wenn Oswald von seinen Erlebnissen erzählt, wird er dadurch auch genötigt, auf die Zeitereignisse einzugehen; es ist freilich keine politische Dichtung in Walthers Geist bei ihm zu finden, denn er schildert geschichtliche Vorgänge nur, insofern sie ihn berühren. Im Minnelied ist er mitunter warm und innig, besonders wo er sein Ehgemahl Margareta von Schwangau besingt. Oswald gewährt dem Volkslied Einfluß auf seine eigenen lyrischen Schöpfungen. Er bevorzugt besonders die höfische Dörperpoesie, Tanzlieder und Erzählung von niederer Minne. Hier neigt er aber stark zum Derbsinnlichen und Obscönen. Doch auch in geistlicher Dichtung ist er thätig. Das Wächterlied und Tanzlied bildet er im geistlichen Sinne um. In einer Reihe von Gedichten mit lehrhaftem Charakter befaßt sich Oswald mit der Religion und dem Weltleben; die Fragen behandelt er mit einer gewissen Tiefe, nicht in äußerlicher Oberflächlichkeit. Oswald besitzt großes musikalisches und poetisches Formtalent; er wählt mannigfache und schwierige Töne und kunstvolle Reimverschlingungen. Die Gesetze des Meistersanges kennt und befolgt er in einigen andern Liedern. Oswald von Wolkenstein ist der vielseitigste Dichter; bei ihm zeigt sich aber auch noch am meisten poetische Begabung, so daß er entschieden zu den bedeutendsten Dichtern seiner Zeit zu rechnen ist. Was ihn vor

Hugo von Montfort, der ihm ja in äußeren Dingen vielfach gleicht, auszeichnet, ist die künstlerische Selbständigkeit, mit welcher er Stoff und Form zu bemeistern versteht. Im Rahmen seiner Umgebung wirkt Oswald als eine große Erscheinung.

Eine unmittelbare Fortsetzung der Lyrik des 13. Jahrhunderts in ihren Formen, freilich nicht in ihrem Geist, ist der Meistersang.[1]) Vortrefflich charakterisieren Uhlands[2]) Worte sein Wesen: „Wenn der Winterfrost dem Strauche die Blätter abstreift und wir an den dürren Ästen und Zweigen wenig Gefallen haben, so waren doch diese nicht weniger vorhanden, als noch das rauschende Grün sie verhüllte." Die Meistersingerschulen des 16. Jahrhunderts sind uns zwar ausreichend bekannt, ebenso der formelle Zusammenhang zwischen den Meisterliedern und den Erzeugnissen der Lyrik aus dem 13. Jahrhundert. Doch über die Entstehung des zünftigen Meistergesanges, über die einzelnen Entwicklungsstadien ist bislang noch sehr wenig ermittelt, und daher müssen oft Vermutungen anstatt von sicher stehenden Ergebnissen aufgestellt werden, die der Bestätigung und Berichtigung noch harren.

Das Eindringen bürgerlicher Sänger, welche sich auf ihre Gelehrsamkeit sehr viel einbilden, unter die Zahl der ritterlichen Lyriker läßt sich bereits in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts beobachten. Mit ihnen bemächtigen sich diejenigen Gesellschaftskreise der Kunst, welche im 14. und 15. Jahrhundert in der Litteratur den Ton anzugeben bestimmt waren. Diese bürgerlich nüchternen Meister, oft dem Handwerkerstande angehörig, dachten von den erlernten Regeln ihrer Kunst und von ihrem eigenen Wissen gar hoch, sie hatten auch eine gewisse Verehrung für die Namen der alten Minnesänger, die sich steigerte, je mehr sich der Geist und Inhalt des Meistersanges von ihrem Vorbild entfernte.

Als charakteristische Vertreter einer Kunstrichtung, die sich zum späteren Meistergesang entwickelte, sind noch aus dem 13. Jahrhundert zu nennen Heinrich von Meißen und Regenbogen. Geboren wurde Heinrich[3]) um 1250 in Meißen; er war bürgerlicher

1) J. Grimm, über den altdeutschen Meistergesang, 1811; Uhland, Schriften II, 284 ff.; Schnorr von Carolsfeld, zur Geschichte des Meistergesanges, 1872; Goedeke, deutsche Dichter des 16. Jahrhunderts IV, S XIXf.; Grundriß I², § 91. — 2) Schriften II, 291. — 3) D. Nat.-Litt. VIII, 1; herausg. von Ettmüller 1843.

Abkunft und verfügte über eine große gelehrte Bildung. Schon in jungen Jahren begann er zu dichten. Als fahrender Sänger stand er in vieler Fürsten Sold, deren Lob er sang. Die letzte Zeit seines Lebens, etwa von 1312 an, verbrachte er in Mainz; dort starb er 1318. Von den Frauen wurde er zu Grabe getragen. Er hatte den Beinamen Frauenlob, weil er in einem Streite mit Regenbogen die Bezeichnung Frau für vornehmer und edler erklärte, als Weib. Frauenlob eröffnet einen neuen Stil in der Lyrik, der darauf ausgeht, die schwierigsten metrischen Formen regelrecht zu bewältigen; im Ausdruck wird prunkende, schwülstige Gelehrsamkeit verwertet. Überall trägt er den gelehrten Dichter zur Schau. Wolfram, dessen Eigenheiten er ohne Geist übertrieb, hat am meisten auf seinen Stil eingewirkt. Seine Dichtungen, Lieder, Leiche und hauptsächlich Sprüche wimmeln von gelehrten Anspielungen. Er ist sehr von sich eingenommen und glaubt die alten Meister zu übertreffen. Zu Liedern war er wegen Mangels an lyrischem Gefühl wenig veranlagt; in den 3 Leichen auf Maria, das Kreuz und die Minne erreicht die Geschraubtheit des Ausdrucks, die schwülstige Gelehrsamkeit, die Formverkünstelung den Höhepunkt. Die Sprüche, die meist ethische und religiöse Dinge behandeln, zeigen Frauenlob im vorteilhaftesten Licht, soweit sie allgemein gehalten sind. Wo er aber persönliche Beziehungen hereinbringt, kehrt sich die ungünstige, unpoetische Seite seiner Natur hervor. Das Wesentliche an Frauenlobs Gestalt, was ihn auch an die Spitze des Meistergesanges mit Fug und Recht stellen läßt, liegt in der bestimmten Betonung der formalen Seite und in dem gelehrten Stil. Damit war eine Kunst geschaffen, die sich erlernen ließ. Nicht geschmackvolle Behandlung eines Stoffes, nicht natürliche poetische Empfindung treten an den Gedichten Frauenlobs hervor, sondern alles Gewicht fällt auf die äußere Form, die mit ihrem gelehrten Schwulst auch den Inhalt beeinflussen und rein dichterische Züge zurückdrängen muß. Frauenlob gab sich bereits auch selber damit ab, Jünger in der Dichtkunst schulmäßig auszubilden. Die Kunst, die er meinte, ließ sich ja auch wirklich lehren und lernen; es war die Form der ritterlichen Lyrik, auf die starre Regel gebracht, ihr Geist verflüchtigt. Eine Reihe von Tönen Frauenlobs lebten unter den späteren Meistersingern fort; mehrere aber wurden ihm auch unterschoben.

Ein Zeitgenosse Frauenlobs ist Barthel Regenbogen.[1]) Er war seines Zeichens ein Schmied, gab aber sein Handwerk auf, um als fahrender Dichter vor Fürsten und Kaiser zu singen. In Mainz traf er mit Frauenlob zusammen und hielt beim Streit über die Namen Frau und Weib am letzteren fest. Er überlebte Frauenlob und widmete ihm ein Klagegedicht. Regenbogen ist nicht so gelehrt, dunkel und schwülstig, aber noch inhaltloser und hängt dadurch noch enger mit dem späteren Meistergesang zusammen, als Heinrich von Meißen. Die echten Lieder lassen ihn als einen bürgerlichen Spruchdichter ohne viel Bedeutung erscheinen, ärmlich in Gedanken, Sprache und Reimkunst. In seinen Kampfstrophen, welche gegen Frauenlob gehen, bedient er sich einer groben, ungehobelten Polemik. Sein gelehrtes Wissen, obwohl er darauf pocht, ist recht schwach. Unter Regenbogens Namen wurden im 14. und 15. Jahrhundert zahlreiche Gedichte in Umlauf gesetzt, aus denen sich aber nur das Bild, das die Meistersinger von ihm hatten, gewinnen läßt, schwerlich eine Charakteristik des wirklichen Spruchdichters Regenbogen. Regenbogen ist oder gilt wenigstens als der erste Repräsentant des Handwerksmeisters in der Lyrik. Die Meistersinger schreiben ihm viele Töne (Melodieen, Weisen) zu, so den Briefton, den blauen, den grauen, den güldenen Ton und die lange Weise, und nennen ihn neben Frauenlob als den verehrungswürdigen Ahnherrn ihrer Kunst.

Viele Meistersinger erscheinen noch wie Frauenlob als berufsmäßige Sänger an den Fürstenhöfen, die mit ihrer Kunst Brot verdienen. Heinrich von Mügeln[2]), ein Sachse, stand im Dienste Kaiser Karls IV., und lebte später am Hofe Rudolfs IV. von Österreich (1358—1365). Nach dessen Tod genoß er die Gunst Hertnits von Petau, des Marschalls von Steier. Heinrich von Mügeln starb erst nach 1369. Viel Gelehrsamkeit und künstliche Form in seinen Werken, weltlichen und geistlichen, mit dem üblichen Wissenskram gezierten Liedern und Fabeln, waren die Veranlassung, daß ihn die späteren Meister als einen ihrer Musterdichter verehrten. Der lehrhaften Litteratur gehört sein Hauptwerk an: der Mägdekranz, ein trockenes allegorisches Gedicht, in dem die Wissenschaften, als 12 Jungfrauen personifiziert, vor den Kaiser treten, damit er ihren Rang bestimme. Der Theologie

1) Ausgabe bei v. d. Hagen, Minnesinger Nr. 126; vgl. Roethe, allgemeine deutsche Biographie 27, 547 ff. — 2) D. Nat.-Litt. VIII, 1; XII, 2, S. 44 ff.

wird natürlich der erste Platz verliehen, aber auch die andern erhalten viel Lob und Ehren. Als Lyriker behandelt Mügeln das gesamte Repertoire des Spruchdichters im 13./14. Jahrhundert. Auch in lateinischer Sprache hat er gedichtet und lateinische Schriften, darunter die Anekdotensammlung des Valerius Maximus, in deutsche Prosa übersetzt. Muskatblüt[1]) (1415—1437), aus Nordbayern stammend, übte zu Anfang des 15. Jahrhunderts an den Höfen seine Kunst. Er dichtete geistliche und politische Lieder. In seinen satirischen Gedichten zeigt sich unerschrockener Sinn; auch humoristisch weiß er den Schäden der Zeit beizukommen, wenn er die Zustände der Welt als ganz vortrefflich schildert, aber mit den Worten schließt: „O Muskatblüt, wie sehr hast du gelogen." Gegen Huß vertritt er die orthodoxe Gesinnung; auch seine Anhänger, die ungebratenen Gänse (Wortspiel: Huß = Gans) möchten gebraten werden. Seine Minnelieder sind durch ihre künstlichen Strophen und ihre Lehrhaftigkeit als Erzeugnisse des Meistergesanges gekennzeichnet. Einige Namen mögen noch angeführt werden: Nestler von Speier, der bei der Herstellung der berühmten Kolmarer Liederhandschrift[2]) thätig war, welche für die Kenntnis des alten Meistergesanges das reichste Material darbietet, Hülzing, Konrad Harder, Peter Zwinger, Jörg Schiller, Mathias Wurgenbock, Jörg Breining, Konrad Nachtigal, Fritz Ketner, Six Beckmesser, Linhard Nunnenpeck.

Die Entwicklung des Meistergesangs ist aber folgendermaßen zu denken: der Meistersang nimmt seinen Ursprung von den bürgerlichen Spruchdichtern des 13. Jahrhunderts. Mit ihnen haben die Meistersinger auch die Stoffe gemein, weltliche wie geistliche Themata mit vorwiegend lehrhaftem Charakter. Die kleine Erzählung und die historische Dichtung wird auch geübt, oft mit angehängter Moral, aber auch ohne diese. Nur die Form haben die Meistersinger in ihren eigentlichen Schuldichtungen mit den gelehrten Spruchdichtern insofern nicht mehr gemein, als an Stelle des alten meist einstrophigen Spruches das bar tritt, d. h. ein Gesetz von 3, 5, 7 künstlichen verwickelten, aber gleich gebauten Strophen, die zusammen ein Ganzes ausmachen. Im eigentlichen schulmäßigen Meistersang der späteren Zeit tritt die Behandlung geistlicher Stoffe mit gelehrten theologischen und scholastischen Er-

1) D. Nat.-Litt. VIII, 1; herausg. von Groote 1852. — 2) Zum großen Teil herausg. von Bartsch, Meisterlieder der Kolmarer Handschrift, 1862.

örterungen in den Vordergrund. Der Meistersang entsprang wohl von Anfang an aus schulmäßiger Unterweisung. Doch galt anfangs nur ein freies Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler, die Schule war noch keine zunftmäßige Vereinigung. Es ist wahrscheinlich, daß Mainz seit Frauenlob eine Hauptpflegestätte der Meisterkunst blieb. Jedoch kamen geschlossene Gesellschaften in den Städten erst später auf, als die Vertreter bürgerlicher Berufsarten sich der Singekunst zuwandten, und zwar nicht wie der Schmied Regenbogen und der Weber Michel Beheim dabei ihr Handwerk aufgaben und das Leben des Fahrenden wählten, sondern die Kunst nur als eine unterhaltende Beschäftigung neben ihrem Gewerbe betrieben. So zog sich der Meistergesang von selber in die Städte, er wurde ausgeübt von den ansässigen Bürgern und Handwerkern nur zu ihrem eigenen Ergötzen; früher hatte der fahrende Meistersinger nicht anders als im 13. Jahrhundert der Spruchdichter oder der Spielmann überhaupt mit Singen und Sagen seinen Unterhalt verdient. Um 1450 ist die erste Meistersingergesellschaft zu Augsburg bezeugt. Auch diese war nicht sogleich eine wirkliche Zunft mit fester Ordnung. Erst im Ausgang des 15. Jahrhunderts und im 16. Jahrhundert entstehen die eigentlichen Zünfte der Meistersinger. Der älteste Stiftungsbrief einer solchen, der bis jetzt bekannt wurde, ist der von 1513 für Freiburg im Breisgau. Die älteste erhaltene Tabulatur, d. h. die genaue schriftliche Aufzeichnung der Zunftordnung und der Kunstregeln ist die von Nürnberg vom Jahr 1540. Doch hatten schon vorher einige Meisterlieder die Erörterung der Kunstregeln zum Inhalt gewählt. Was wir von den Versammlungen der Meistersinger wissen, von den verschiedenen Arten ihrer Zusammenkünfte, von den strengen Regeln, nach denen die Gesänge gebaut sein mußten, von den Graden, nach denen sich die Mitglieder der Zunft abstuften, — Schüler studieren noch die Tabulatur; Schulfreunde haben ihre Gesetze bereits inne; Singer wissen die Töne, die Melodieen der Meisterlieder zu singen; Dichter erfinden eigene Worte zu einer bereits vorhandenen Weise, und diese Töne und Weisen werden mit den seltsamsten Namen bezeichnet; Meistersinger schaffen einen neuen eigenen Ton, eigene Melodie und eigenen Text — das alles betrifft erst das 16. Jahrhundert. Es ist aber möglich, daß bereits im 13. Jahrhundert die Dichter zuweilen sich zu gemeinsamer

Kunstübung versammelten und dort ihre Wett- und Streitgesänge, wie z B. Frauenlob und Regenbogen, vortrugen, wodurch die späteren Singschulen, die Haupt- und Freisingen gewissermaßen vorbereitet wurden. Schon die berufsmäßigen Meistersinger mochten so den Gepflogenheiten der späteren vorarbeiten.[1]) Bis weit herab hielten sich die Meistersingerschulen, die Ulmer erlosch erst 1839. In den Schulen entstand auch die Fabel, der Meistergesang sei unter Kaiser Otto I. gestiftet worden. Zwölf Meister wurden beim Papste verketzert, vom Kaiser zu Paris oder Pavia geprüft und rechtgläubig befunden und mit einem goldenen Kranze beschenkt, der dem besten aufgesetzt werden soll. In den alten Schulen waren nur Töne alter Meister gestattet; die Schüler und Jünger durften also nur neue eigene Texte dazu dichten und sich nicht als Komponisten bethätigen. Sie waren somit nach den Begriffen der späteren Tabulatur nur Dichter Um den verhältnismäßig engen Kreis der überlieferten Töne, auf die allein gedichtet werden konnte, zu erweitern, wurden auch von den neueren Meistern eigene Töne erfunden. Aber sie durften ihren Namen nicht nennen, vielmehr wurde der Ton einem der alten Meister untergeschoben. Daher sind auch unter den Namen der alten Meister, d. h. der von den späteren zu ihrem engeren Schulkreise gerechneten Lyrikern des 13. und 14. Jahrhunderts, viele unechte Töne im Umlauf und natürlich noch weit mehr Texte, denn ein Meistersinger mußte z. B. auf eine Melodie Frauenlobs oder Regenbogens dichten; dann aber blieb sein Name ungenannt, man sprach nur von einem Gedichte im Tone Regenbogens, weil die Melodie diesem auch wirklich zugehörte oder doch zugeschrieben ward. Nachmals vermochte man nicht mehr zu unterscheiden, ob nur die Weise allein oder beides zusammen, Worte und Weise, von Regenbogen stammen. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts änderte sich die Anschauung vollkommen, so daß es im 16. Jahrhundert eben der Ruhm des Meisters ist, eigene Worte und Weisen zu finden, nicht bloß auf bereits vorhandenen Tönen zu dichten. Es scheint, daß die Mainzer Schule die ältere Anschauung besonders streng und pedantisch wahrte, wogegen von Nürnberg aus die neue sich Bahn brach.

1) Eine eingehende Darstellung giebt Adam Puschmann, gründlicher Bericht des deutschen Meistergesangs. 1571 (Neudruck von R Jonas in Braunes Neudrucken deutscher Litteraturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, Nr 73, 1888); vgl. auch Goedeke, Grundriß II², § 139, S. 247 ff.

Die eigentlichen schulmäßigen Meisterlieder in sehr kunstvollen Strophen mit Silbenzählung, Reimhäufungen und Reimverschlingungen haben meistens einen wenig ansprechenden Inhalt. Behandelt werden lehrhafte und geistliche Stoffe, doch fast stets ohne dichterische Empfindung. Auch die Kunstregeln werden breit in den Gedichten erörtert. Nicht die in der Schule und für die Schule gesungenen Lieder sind es, durch welche Meistersinger berühmt wurden; was sind z. B. Hans Sachsens Lieder gegenüber seinen Dramen und Erzählungen! Meistens begegnen uns die Meistersinger auch auf andern Gebieten der Litteratur, und namentlich dort ist ihre Bedeutung zu würdigen, wo sie über den Kreis der Schule hinausstrebten, indem sie kürzere, einfachere, leichter faßliche Strophenformen wählten und auch an den vorgeschriebenen Umfang des Bar sich nicht ängstlich banden. Mittelbar ist der Meistergesang insofern von weiterreichender Wirkung, indem die daran geschulten Dichter natürlich auch bei ihren übrigen Erzeugnissen unter dem Einfluß der erlernten Regeln stehen und den Meistersinger nicht leicht verleugnen. Ferner darin, daß vielen im einfacheren Volks- oder Spielmannston gehaltenen Historien, Schwänken, geschichtlichen oder sagenhaften Liedern meistersingerliche Bearbeitungen zur Seite treten. Die poetische Technik der Meistersinger erstreckte gewiß auch ihren Einfluß auf die gesamte übrige kunstmäßig geübte Poesie.

Das eigentliche Volkslied[1]), das in einfach schlichter Weise erzählt und die mannigfachste Stimmung, Freude oder Trauer mit unnachahmlicher Kunst zum Ausdruck zu bringen vermag, tritt im 14. und 15. Jahrhundert zuerst in den Kreis litterarischer Aufzeichnungen ein. Es lebt namentlich in den unteren Ständen, und daher begreift man, warum in früherer Zeit, wo die Litteratur durch den ritterlichen und geistlichen Stand beherrscht war, das einfache ohne viel technischen Kunstaufwand verfaßte Gelegenheitsgedicht neben jenen Erzeugnissen nicht der Niederschrift für wert gehalten ward. Aber mittelbar vernehmen wir doch von seinem Dasein. In den lateinischen Vagantenliedern, im altösterreichischen Minnesang, bei Walther von der Vogelweide und in der Dorfpoesie klang es an; manche schöne, anmutige Züge gab es her, die einen frischen,

1) D. Nat.-Litt. XIII; Hauptsammlungen Uhland, alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, 2 Bände 1844/5; dazu Uhland, Schriften Bd. 2 und 3; Böhme, altdeutsches Liederbuch, 1877.

heimatlich würzigen Hauch in die konventionelle ritterlich-höfische Lyrik brachten. Mit dem Aufhören jener Kunstdichtung in ihrem alten Sinn und mit dem Aufkommen des Bürgertums trat aber das Volkslied ganz von selber als das lyrische Ausdrucksmittel weiter Kreise hervor. Nicht mehr bloß klingt es schüchtern in den lyrischen Erzeugnissen an, sondern es macht nun selber in seiner reinen, unverfälschten Gestalt einen Teil der Lyrik aus. Ja man möchte eher behaupten, das Verhältnis sei nun umgekehrt, indem ihrerseits die höfische Lyrik im Volkslied unseres Zeitraums nachhallt. Das Volkslied denkt man sich halb unbewußt aus der dichtenden Volksseele entsprungen. Das paßt aber mehr auf die Kreise, in denen es klingt, als auf den Dichter. Es hat natürlich einen individuellen Schöpfer, ursprünglich den fahrenden Sänger, eben einen Mann, der mit den technischen Ausdrucksmitteln vertraut ist und mit ihrer Hilfe einen vom Augenblick dargebotenen und aufgegriffenen Stoff zu behandeln versteht. Die große Einfachheit dieser Mittel, die typischen Wendungen und Ausdrücke stellen weder an das Gedächtnis, noch an die Fassungskraft der Hörer schwierige Anforderungen, und so kann eine solche Dichtung sehr schnell in den Mund des Volkes übergehen und hier fortleben. In der gleichen Weise zu dichten ist nicht schwer, diese dichterische Kunst ist gar leicht abzulauschen. Daher nehmen an dieser Art Dichtung auch alle möglichen Leute teil; oft nennen sich die Verfasser am Schluß: ein Student, ein Schreiber, ein Fischer, ein Bergmann, ein Bäckerknecht, ein Landsknecht, ein Krieger gut, ein Reitersmann, ein Jäger, drei Jungfräulein. Es sind wirkliche Dilettanten darunter, aber auch Studierte. Man pflegt neben den reinen Volksliedern auch „Hoflieder" oder „Gesellschaftslieder", die nicht in den unteren Schichten des eigentlichen Volkes umliefen, sondern für höhere feinere Kreise berechnet waren, zu unterscheiden. Hier findet sich mehr Reflexion, mehr Wissen, mehr Kunst. Auch meistersingerisch geschulten Dichtern wird zuweilen ein Liedlein dieser Art gelungen sein. Durch die Beteiligung der höher gebildeten Stände und der Meistersinger an der Volksliederdichtung erklärt sich deren Zusammenhang mit der höfischen Kunstlyrik, die sagenhafte Verherrlichung einzelner Minnesinger und das Eindringen novellistischer Stoffe. Da derlei Lieder in aller Munde waren und auf einer einfachen, leicht verständlichen Technik beruhen, konnten sie auch in der Überlieferung stark verändert

werden. Man kann die Neigung zur Verkürzung beobachten. Die Schilderung beschränkt sich ohnehin schon aufs Notwendigste und liebt keinerlei breite Ausmalung; sie versetzt den Hörer unmittelbar in die Landschaft oder auf den Ort, da die Handlung vor sich geht Sie betrachtet alles als vor Augen liegend und wirkt dadurch äußerst lebendig, weit mehr als es die kunstvollste Einzelschilderung je vermöchte. Mit der Zeit fallen gern alle halbwegs entbehrlichen Strophen ab, nur die Hauptzüge bleiben stehen, das übrige muß erraten werden. Gerade dadurch gewinnen die Lieder oft ungemein, die Phantasie muß ergänzen und wird in thätige Mitleidenschaft gezogen. Aber mitunter kann bei diesem Verfahren, und namentlich infolge des häufigen Herübernehmens einzelner Strophen oder Strophenteile aus dem einen Lied ins andere auch Sinnlosigkeit herauskommen. Das Volkslied ging in einfachen Weisen und wurde noch im 15. Jahrhundert auch meistens einstimmig gesungen. Die Melodieen, besonders die der Liebeslieder, dienten großenteils als Tanzmusik, sie wurden vom Vorsänger und Vortänzer, sowie vom Chore als Begleitung zu dem getretenen (d. h. im Schritte, nicht hüpfend und sprungweise ausgeführten) Reigen gesungen. Gerade dadurch kamen die Lieder in aller Leute Mund und wurden Eigentum des Volkes. Im 16. Jahrhundert pflegten fürstliche Kapellmeister auf die Melodieen der Lieder äußerst kunstvolle kontrapunktliche Musikstücke zu bauen.

Der Inhalt der Volkslieder ist ein sehr reicher. Am schönsten sind diejenigen, die dem Gefühlsleben entstammen, die Minnelieder. Wohl ist es wieder das Thema, das auch in der ritterlichen Lyrik erklang, aber doch ganz anders, weit inniger und ergreifender. Nicht allgemeine Gedanken werden vorgetragen, sondern stets knüpft das Lied an eine bestimmte wenn auch nur angedeutete Handlung an. Die handelnden Personen sind zwar Typen, der Edelmann, der Reitersknabe, der Jäger, der Schreiber, aber als Vertreter ihres Standes sehr gut und treffend gezeichnet. Liebeslust und Liebesleid sind selten selbst von den größten Dichtern so tief erfaßt und so lebendig geschildert worden, wie im Volkslied. Hübsch ist das Kranzsingen: der Sänger bittet die Jungfrau um ihr Rosenkränzlein und erwirbt dasselbe nur, wenn er auf eine Reihe von Rätselfragen die richtige Lösung weiß. Auch das geteilte Spiel, d. h. zwei Personen, die in Rede und Gegenrede miteinander streiten und dadurch dramatische Bewegung in die

lyrische Darstellung bringen, ist beliebt. Da viele Stände sich an dieser Dichtung beteiligen, ist natürlich auch jeder mit seinem besonderen Anschauungskreis darin vertreten. Der Landsknecht pflegt das Kriegslied, der Reitersmann preist sein freies Leben und berichtet von seinen Erlebnissen. Die Bursenknechte, die Studenten dichten im Geist der Vaganten weiter; vorzüglich ist bei ihnen das Trinklied zu Haus. Doch auch sonst stammt von ihnen das Geistreiche und Witzige, die lebensfrische, humorvolle Verwertung der Gelehrsamkeit. Es gibt auch Eßlieder, z. B. beim Verschmausen der Martinsgans, und Narrenlieder ertönen zu Fastnacht. Die Bauern stellt das Volkslied gern im Stil der höfischen Dorfpoesie Neidharts dar, wie sie sich prügeln und fressen und saufen. Aus der höfischen Lyrik ist jedenfalls das Wächterlied übernommen, das sich nunmehr wieder zum Volkstümlichen zurückwendet. Das Wächterlied wird sehr häufig variiert und erfährt eine lebensvolle Weiterbildung. Seine Stimmung paßt zu den leidvollen Tönen, welche das Volkslied beim Scheiden und Meiden zu treffen versteht.

Aus den geschichtlichen Ereignissen holt das sogenannte historische Volkslied seinen Stoff. Verfasser sind häufig Soldaten, später besonders die Landsknechte, die am Kampfe selber teilgenommen hatten. Sie wissen öfters von irgend einem tapferen Heldenstück eines guten Kameraden oder eines Führers zu erzählen, im großen Ganzen aber sind es vorwiegend sehr trockene Berichte, die sich von der Chronik nur durch Strophe und gereimte Redeform unterscheiden. Als dichterische Denkmäler sind die Lieder sagenhaften Inhalts weit ansprechender. Bereits bei der Heldensage und Spielmannsdichtung, beim Hildebrandslied und Herzog Ernst war die Neigung zu beobachten, solche Stoffe balladenartig zu behandeln. Einige Minnesänger sind es, von denen das Lied sagenhafte Märe zu melden weiß. Volkslieder und Meistergesänge erzählen vom Ritter Tanhäuser[1]), wie er in den Berg zu Frau Venus ging und dort ein Jahr in Freuden verbrachte. Aber es zog ihn wieder zurück zur Erde. Er wallte nach Rom und warf sich dem Papst Urban IV. zu Füßen. Der verweigerte dem Sünder Absolution; so wenig der Stab in seiner Hand sich jemals wieder mit frischem Grün schmücke, so wenig könne Tanhäuser

1) D. Nat.-Litt. XIII, Nr. 32.

erlöst werden. Der Ritter eilte voll Verzweiflung wieder in den Venusberg zurück, der sich für immer hinter ihm schloß. Aber der dürre Stab trug in wenig Tagen wieder frisches Laub. Aus einer Verschmelzung verschiedener Sagenzüge entstand vielleicht schon im Ausgang des 13. Jahrhunderts diese an den Namen des bekannten Minnesängers geknüpfte Geschichte. Zu Grunde liegt eine Elbensage, wie ein Mensch ins Elbenreich entrückt wird, aber wie ihn die Sehnsucht nach der Heimat wieder übermächtig ergreift und er aus all dem Glück zurück zur Erde flieht. Die Elbin nahm die Gestalt der Frau Venus an und erschien so als eine verführerische heidnische Teufelin. Das Motiv vom wieder ergrünenden dürren Stab kehrt auch in andern Volkssagen wieder und ist verwandt mit dem Blumenmotiv in Tristan und Isolde. Es bedeutet die erlösende Barmherzigkeit der göttlichen Macht, die selbst da verzeiht, wo der strenge Richterspruch der Menschen verdammt hatte. Das Lied vom Brennberger erzählt von dem vor 1276 ermordeten Minnesänger Reinmar v. Brennenberg[1]) die Herzmäre, jene alte Sage, wie einer Frau vom eifersüchtigen Gemahl das Herz des Geliebten zum Essen vorgesetzt wird, und diese, als sie die Wahrheit erfährt, jede andere Speise vollends von sich weist, bis sie dem Geliebten im Tode folgt. Von Heinrich dem Löwen berichtete eine Sage, wie er auf wunderbare Weise aus dem Morgenland wieder in die Heimat zurückgetragen ward. Im 15. Jahrhundert behandelte Michel Wyssenhere[2]) diesen Stoff in einem längeren Lied mit 98 Strophen; zu einem umfangreicheren Roman spinnt ihn Erhart Lurckers formrohes, ca. 1515 gedrucktes Gedicht vom Ritter Thorelle aus. Bei Wyssenhere hat die Sage von Heinrich dem Löwen Motive aus dem Herzog Ernst aufgenommen. Ähnlich ist die Ballade vom edeln Moringer[3]), d. i. der Minnesänger Heinrich v. Morungen. Auch er wird mit Gottes Hilfe wunderbar rasch vor seine heimische Burg getragen, wo er eben recht kommt, um seine Gattin zu verhindern, eine neue Ehe einzugehen. Im Graf von Rom[4]) wird geschildert, wie ein treues Weib ihren in der Heidenschaft gefangen gehaltenen Gatten befreit; in Mönchskleidern fährt sie dorthin und weiß durch ihr kunstvolles Harfenspiel den heidnischen König so zu er-

1) D. Nat.-Litt. XIII, Nr. 30. — 2) Herausg. von Maßmann in Denkm. deutscher Sprache und Litteratur 1828, Heft 1, 122 ff. — 3) D. Nat.-Litt. XIII, Nr. 33. — 4) D. Nat.-Litt. XIII, Nr. 34.

freuen, daß er ihr den Gefangenen schenkt. Wie der Tanhäuser, so ward auch dieser Stoff im Volkslied und im Meistergesang behandelt. Noch viele andere Märchen und Sagen begegnen im Lied, z. B. im Ulinger die Sage vom Ritter Blaubart. Selbst antike Erzählungen, wie die von Pyramus und Thisbe und von Hero und Leander, kehren wieder. Dann werden Raubritter und ihre Fehden mit den Städten Gegenstand des Liedes, wie der Lindenschmid, Schüttensam, Epple von Geilingen, Raumensattel.

Das geistliche Lied[1]) wird in der volkstümlichen wie in der kunstmäßigen Lyrik behandelt. Schon im Ludwigslied auf die Schlacht von Saucourt vom Jahr 881 heißt es: der König ritt kühn, er sang ein hehres Lied und allesamt sangen Kyrie eleison. Bei Liedern geistlichen Inhaltes, bei Hymnen war es der Brauch, daß die Menge dem Vorsänger in einem refrainartigen Rufe Kyrieleis antwortete. Bei mancherlei Anlässen stimmte man diesen oft durch deutsche Zusätze erweiterten Gebetsruf an. Man nannte solche kleine Chorlieder der Laien, die bei Bittgängen, Wallfahrten, Reisen, Kreuzzügen und im Kampf gesungen wurden, nach ihrem Ursprung aus dem Rufe Kyrie eleison Leise. Ein Fahrtlied mit den Anfangsworten: „In Gotes Namen varen wir" bezeugt Gottfried von Straßburg. Berthold von Regensburg erwähnt des Kyrieleis: „Nu biten wir den heiligen Geist." In den Osterspielen wurde gesungen: „Christ der ist erstanden." In der Schlacht auf dem Marchfeld bei Wien 1278 sang das deutsche Heer: ‚Sanct Mari, muoter unde meit al unsriu nôt si dir gekleit.' Im Jahr 1348 wütete eine furchtbare Pest in Deutschland. Da traten die Geißlerbrüder auf, die öffentlich umherzogen, sich geißelten und dazu deutsche Bußlieder sangen. Im 14. und 15. Jahrhundert sind Lieder für alle höheren Festtage, für Weihnachten, Ostern und Pfingsten vorhanden. Auch die Mystiker verfaßten einige Lieder in volkstümlichem Charakter und mit weichem, innigem Ton, so das bekannte, dem Johannes Tauler[2]) zugeschriebene: „Es kumpt ein Schiff geladen". Einige geistliche Dichter verfaßten Lieder im Volkston.

1) Hauptsammlungen: Wackernagel, das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts, 1864—1877, 5 Bände; Hoffmann von Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit, 2. Aufl. 1854; Bäumker, das kathol. deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts, 1883 und 1886, 2 Bände. — 2) D. Nat.-Litt. XII, 2, S. 5.

Die ritterlichen Lyriker Hugo von Montfort und Oswald von Wolkenstein dichteten geistliche Weisen, vor allem aber ist es Graf Peter von Arberg[1]), welcher das Tage- und Wächterlied im geistlichen Sinn anwandte. Des Wächters Ruf weckt den Sünder aus dem Schlafe und mahnt ihn zur Buße. Das Volkslied bot überhaupt Anknüpfungspunkte für die geistliche Lyrik. Mariä Verkündigung wird in Form des Liebesgrußes dargestellt.[2]) Zu vielen Texten und Tönen weltlicher Volkslieder werden geistliche Gegenstücke, sogenannte contrafacta, verfaßt. Dabei konnte entweder bloß auf die Melodie eines weltlichen Liedes ein geistliches gedichtet werden, oder es lehnten sich auch Gedanken und Worte an die Wendungen des Volksliedes an. Die geistliche Dichtung sucht die weltliche mit deren eigenen Waffen zu schlagen, sie nimmt ihr Gewand um und will so jene verdrängen. Diese geistlichen Parodieen und Seitenstücke begleiten das Volkslied bis weit herab; in stets wachsender Anzahl lassen sie sich im 14., 15. und 16. Jahrhundert verfolgen. Von dem Liederdichter Heinrich von Laufenberg[3]) (Priester und Dekan in Freiburg i. d. S., seit 1445 Mönch in Straßburg, gestorben 1460), der eine sehr fruchtbare schriftstellerische Thätigkeit entfaltete, stammt das wundervolle Lied: „Wollt Gott, daß ich daheime wär." Heinrich steht durchaus auf volkstümlichem Boden, er suchte weltliche Singweisen fürs geistliche Lied zu gewinnen und dichtete auch weltliche Texte im geistlichen Sinne um. So das eben erwähnte Lied, und „Es steht eine Lind' im Himmelreich, da blühen alle Äste, da schreien alle Engel gleich, daß Jesus sei der beste"; auch Wächter- und Tagelieder bildete er nach. Alte lateinische Hymnen verdeutschte er. Seine Marienlieder aber verfallen durch Überschwenglichkeit ins Geschmacklose. Johannes Böschenstein[4]) dichtete über die sieben Worte, die Christus am Kreuze sprach. Der Mönch Johannes oder Hermann von Salzburg versuchte in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts lateinische Hymnen und Sequenzen ins Deutsche zu übertragen oder frei nachzubilden. Er ist aber seiner Aufgabe nicht mit sonderlichem Glück nachgekommen. Bruder Hans[5]) vom Niederrhein verfaßte ein Marienlob in sehr künstlicher Form. Fünf Gesänge zu je 100 Strophen gehen in der Titurelstrophe,

1) D. Nat.-Litt. XII, 2, S. 8. — 2) D. Nat.-Litt. XIII, Nr. 56. — 3) D. Nat.-Litt. XII, 2, S. 16; D. Nat.-Litt. XIII, Nr. 143. — 4) D. Nat.-Litt. XII, 2, S. 17; D. Nat.-Litt. XIII, Nr. 78. — 5) D. Nat.-Litt. III, 1, S. 283; herausg. von Minzloff 1863; dazu Z. f. d. A. 24, 373; 25, 127.

ein sechster, ebenfalls zu 100 Strophen, hat eine noch schwierigere Form. Die Anfangsbuchstaben der 100 Strophen in jedem dieser Gesänge ergeben den lateinischen sogenannten englischen Gruß an Maria. Voran steht eine Einleitung zu 15 Strophen, deren Anfangsworte wieder den Gruß ergeben, und in denen deutsche, französische, englische und lateinische Verse regelmäßig miteinander abwechseln. Seinem Bau nach gehört das Gedicht zu den künstlichsten und merkwürdigsten Erzeugnissen der deutschen Litteratur.

Überliefert ist die Lyrik, besonders die volkstümliche, teils in einzelnen Niederschriften, teils in größeren Sammlungen, wie das im Jahr 1471 von der Augsburger Nonne Klara Hätzlerin geschriebene Liederbuch. Seit Anfang des 16. Jahrhunderts treten zahlreiche Einzeldrucke in fliegenden Blättern, sowie auch umfangreiche gedruckte Liedersammlungen auf.

Die lehrhafte Litteratur.[1])

Gemäß den beiden großen Gegensätzen, welche das mittelalterliche Leben beherrschen, kann auch in der Didaktik zwischen einer geistlichen und weltlichen Richtung unterschieden werden. Freilich giebt es auch zahlreiche Werke, welche eine vermittelnde Übergangsstellung einnehmen, wie dieselben Dichter bald in weltlichem, bald wieder in geistlichem Sinne lehrhaft sind.

Die meisten Schriften, welche im 14. und 15. Jahrhundert verfaßt wurden, haben die Absicht, zu lehren, nützliche Dinge vorzubringen. Die einen handeln unmittelbar in dozierendem Ton über ihren jeweiligen Gegenstand und repräsentieren das Lehrgedicht in seiner reinsten Form, andere dagegen bemühen sich, die Lehre in gefälliger Weise vorzutragen, dem Leser daneben auch anregende Unterhaltung zu bieten. Diesen Zweck haben vornehmlich die Fabel- und Beispielsammlungen, worin das didaktische Element nur in der angehängten Schlußmoral zu Tage tritt, und die Allegorieen. Diese stellen einen Gegenstand in einem ausführlichen einheitlichen Bilde dar; sie behandeln vornehmlich die Minne und hängen in ihrem romantischen und oft phantastischen Inhalt, indem sie das gewählte Bild bis ins einzelste ausmalen, mit der absterbenden ritterlich-höfischen Zeit noch zusammen.

1) D. Nat.-Litt. XII, 1 und 2.

Als Fabeldichter ragt Ulrich Boner[1]) hervor (urkundlich 1324—1349). Er stammte aus einem Berner Geschlecht und war Dominikaner Predigermönch in seiner Vaterstadt. In einem Buche, das er „Edelstein" benannte, erzählte er 100 Fabeln. Sie sind zum größten Teil aus lateinischen Fabelwerken, 22 aus Avian, 52 aus dem sogenannten Anonymus Neveleti (einer Versifikation der äsopischen Fabeln in ihrer lateinischen, unter des Romulus Namen laufenden Fassung), andere aus zerstreuten Quellen, die noch nicht überall nachzuweisen waren, entnommen. Also nicht etwa als erfindender Fabeldichter, wohl aber in seiner Auswahl und Zusammenstellung ist Boner selbständig. Die Behandlung einzelner Fabeln war ja schon längst in der deutschen Litteratur, namentlich beim Stricker und bei den Spruchdichtern und Meistersingern, üblich; doch in der Veranstaltung einer so umfangreichen, zusammenhängenden Sammlung hatte Boner keinen Vorgänger. In der Anordnung verfuhr er so, daß meistens zwei Fabeln nebeneinander stehen, die denselben Gedanken von zwei Seiten zeigen; die beiden haben ähnliche oder auch gegensätzliche Tendenz. Die Moral, welche Boner aus den Fabeln zieht, ist sehr allgemein gehalten. Oft passen die Betrachtungen gar nicht zum Inhalt der Fabel. Mit Absicht scheint er auch jede Anspielung auf seine Umgebung, jeden eine besondere Erscheinung seiner Zeit satirisch treffenden Ausspruch vermieden zu haben. Weil die Fabeln Boners weder an Ort noch Zeit gebunden sind, war ihnen außerordentliche Verbreitung und lange währende Beliebtheit beschieden. Bereits im Jahr 1461 wurden sie von Albrecht Pfister in Bamberg gedruckt. Boner hat eine einfache, anspruchslose und volkstümliche Erzählungsweise; seine Sprache ist die altbernische Mundart; er hat daraus viele Wendungen und sprichwörtliche Redensarten entnommen. An mehreren Stellen ist die Benützung des Freidank nachweisbar. Wo Boner moralisiert, hält er sich von pfäffischer Beschränktheit und von trockener Gelehrsamkeit frei. In der Fabellitteratur nimmt Boners Edelstein, eben um seiner hübschen Darstellung willen, einen ehrenvollen Platz ein. Heinrich von Mügeln und der Teichner, ersterer als Meistersinger in lyrischen Versmaßen, letzterer, wie Boner, in der gereimten Erzählung, haben einige Fabeln behandelt und ein durch seine

1) D. Nat.-Litt. XII, 1, S. 7ff.; herausg. von Pfeiffer 1844; vgl. Bächtold, Gesch. d. deutschen Litteratur in der Schweiz 172ff.

Sprüche ausgezeichneter, ostfränkischer Dichter, der sich „Kunig von dem Otenwalde" nennt.

In der allegorischen Dichtung kommt die Schachspieldidaktik zu viel Ansehen. Ihren Ausgang nimmt sie von der Person des lombardischen Predigermönches Jacobus de Cessolis (um 1300). In seinen Predigten pflegte dieser die Figuren des Schachspieles auf die verschiedenen menschlichen Stände auszulegen, und die Figuren und ihren Gang im Spiel moralisierend auszudeuten. Um die Darstellung unterhaltender zu machen, wurden Geschichten aus der antiken, biblischen und zeitgenössischen Überlieferung eingemischt. Diese Allegorie des Schachspiels auf die menschlichen Zustände wurde in einer lateinischen Schrift zusammengefaßt und ging von hier aus mehrmals in verschiedenen Bearbeitungen in die deutsche Litteratur über. Die beliebteste war die des Schweizer Mönches und Leutpriesters Konrad von Ammenhusen[1]) im Jahr 1337. Das kleine lateinische Büchlein ist bei Konrad zu ungeheurem Umfang angeschwollen, indem er lehrhafte Zuthaten in großer Fülle anbrachte. Das Schachzabelbuch ist eine Vorratskammer von allerlei Lehren und Anekdoten geworden; durch deren erdrückende Masse mußte der ursprüngliche, sich enger an das Schachspiel anschließende Plan zurücktreten. Die einzelnen Figuren bilden nur den Ausgangspunkt für weit abschweifende Erörterungen, z. B. wenn, der Quelle zufolge, der fünfte Bauer auf den Arzt und Apotheker gedeutet wird, und Konrad zur Auslegung des Jacobus de Cessolis hin alles Erdenkliche, was mit dem Beruf des Arztes und Apothekers in Zusammenhang steht, aufs Tapet bringt. Konrad schließt sich zwar bei der Einteilung seines Schachbuches völlig an das Original an, aber erweitert durch eigene Zuthaten ungeheuer. Neben den vielen Zusätzen, die er aus gelehrter Lektüre entnahm, entwirft er manche kulturgeschichtlich wertvollen Bilder vom Treiben des Volkes und Adels. Das, was er als neu seiner Vorlage hinzufügt, macht er kenntlich. Seine Verse sind ziemlich holperig, seine Sprache ist schwerfällig und sein Erzählertalent gering. In der zeitgenössischen deutschen Litteratur ist er nicht zu Hause, er kennt nicht einmal die Übersetzungsarbeit seines Vorgängers, des Heinrich von Beringen (bei Schaffhausen oder bei Radolfszell), obwohl er wünscht, eine Vorarbeit benützen

1) D. Nat.-Litt. XII, 1, S. 91 ff., ebenda Einleitung S. V—VII.

zu können, da ihm die Verdeutschung sauer wird. Weitere deutsche Schachdichter sind eben dieser Heinrich von Beringen (um 1300), der Pfarrer zu dem Hechte (in Preußen 1355) und Jacob Mennel zu Konstanz 1507. Die beiden ersten gehen unmittelbar auf die lateinische Urquelle zurück, das Schachbuch des Jacob Mennel dagegen ist ein Auszug aus dem Konrads von Ammenhusen; bei diesem sind aber die meisten Erzählungen und Belehrungen wieder weggefallen, das Hauptgewicht liegt in der kurzen Auslegung der Figuren und ihres Ganges, also auf dem ursprünglichen Grundrisse, auf den ein mit Schnörkeln und Zieraten arg überladener Bau aufgeführt worden war.

Die Minneallegorie besteht in einer erzählenden Einkleidung, worin allerlei persönlich, speziell oder allgemein gehaltene Belehrungen über die Liebe gegeben werden. Schon bei Heinzelin von Konstanz war die Liebesnovelle durch eine Allegorie, wie sie jetzt typisch wird, eingeleitet. Gottfried von Straßburg hatte im Tristan die Minnegrotte sehr ausführlich allegorisch ausgelegt und auch sonst bieten die Dichter des 13. Jahrhunderts manche allegorische Stelle, namentlich Personifizierungen von Tugenden, Frau Minne, Frau Welt u. s. f.; ausführliche Allegorie zeigt auch Konrads von Würzburg Klage der Kunst. Solche Personifikationen abstrakter Begriffe und Allegorieen waren besonders auch der lateinischen Schulpoesie des Mittelalters geläufig und sind vielleicht von dort her in die deutschen Gedichte gelangt. Aber im 14. und 15. Jahrhundert fand die Allegorie nicht bloß nebenbei Verwendung, sondern als selbständige Dichtung. Ein besonders beliebtes Schema ist folgendes: der Dichter ergeht sich, wachend oder träumend, in einem schönen Garten, auf einer blumigen Aue oder im tiefen Wald. Dort begegnet ihm eine herrliche Frau, die Minne, die Tugend, die Ehre, und nun entspinnt sich ein lehrhaftes Gespräch. Auch für andere Themen als die Minne waren mitunter derlei Einkleidungen beliebt und nicht bloß allegorische Figuren, auch Gestalten aus der Sage und Dichtung treten auf, so wenn Hugo v. Montfort sich mit Parzival über den Weltlauf unterhält. In freiem Anschluß an den tractatus amoris eines Kaplans Andreas dichtete in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts Everardus Cersne[1]) aus Minden der Minne

1) D. Nat.-Litt. XI, S. 187 ff.; herausg. von Wöber 1861. [E. Bachmann, Studien über E. v. C. 1892.]

Regel. Der Dichter gelangt an einen herrlichen Garten, der von einer aus Edelsteinen gebauten und mit Gold gedeckten Mauer umzogen ist. Schöne Frauen bewachen die Türme. Eine davon, Frau Trost, geleitet den Dichter in den Garten vor den Thron der Frau Minne, welche ihn die zehn Gebote der Liebe lehrt. Daran schließen sich 38 Fragen und Antworten über die Liebe. Der Dichter muß die Regeln der Minne am Hofe des Königs Sydrus ritterlich erwerben; die Minnekönigin bestätigt sie darauf hin. Namentlich in den beschreibenden Partieen prunkt der Dichter mit übel angebrachter Gelehrsamkeit, so z. B. wenn er sich anläßlich des Vogelsanges auf eine schulmeisterliche Auseinandersetzung der theoretischen Musik einläßt. Unter weisen Meistern, die mit Aristoteles beginnen und wunderliche Namen, wie Simplicius, Alanus, Tantalides, führen, erscheinen auch Wolfram von Eschenbach, Horand, Frauenlob, Neidhart. In den eigentlich didaktischen Partieen, welche sich mit der Liebeslehre befassen, findet am meisten Anschluß ans lateinische Original statt, wogegen in den allegorischen, erzählenden und beschreibenden Abschnitten der Dichter mit großer Freiheit und Selbständigkeit zu Wege geht. Die Sprache ist stark niederdeutsch gefärbt, das Gedicht ist in gekreuzten Reimen (a b a b) abgefaßt. Auch einige Lieder sind von Cersne erhalten, welche Geschick zeigen und durch volkstümliche Anklänge ansprechend wirken.

Meister Altswert, ein elsässischer Dichter des 15. Jahrhunderts, erzählt, wie ihn Frau Venus rufen ließ. Er zieht mit seinem Knechte nach Irland. Im Traum kommt ihm eine schöne Jungfrau entgegen, welche ihn zu Frau Venus führt. Der muß er die neue Minne des Elsasses beschreiben, die falsch ist, und erhält dafür Aufschluß über die wahre Liebe und wie ihr Jünger beschaffen sein muß. Hübsch ist der Gegensatz zwischen dem Dichter und seinem Knecht gezeichnet, jener hochtrabend, dieser irdisch gesinnt und am Staube haftend. Ein andermal wird der Dichter von einem Zwerg in den Venusberg geführt. Frau Venus giebt ihm eine zwölfzackige Krone, wo jede Zacke eine Tugend bedeutet, für seine Geliebte. Altswerts poetische und formale Begabung ist nicht besonders groß. In vielen kleinen Gedichten wird in ähnlicher Weise über die Minne und die andern Tugenden, die meistens als schöne Frauen erscheinen, gehandelt. Am weitesten wird diese personifizierende Allegorie in den Werken des gelehrten schwäbischen

Ritters Hermann von Sachsenheim[1]) (urkundlich 1392—1458) getrieben. In der „Mörin" wird der Dichter vor das Gericht der Frau Venus gestellt und ihm der peinliche Prozeß gemacht. Auf einem Spaziergang war er von einem Zwerg und von einem alten Mann aufgegriffen und zum Hof der Venus entführt worden. Der König Danhauser ist ihr Gemahl. Die Gegnerin des Dichters, welche die Klage führt, ist eine Möhrin, Brünhilde mit Namen, der treue Eckhart ist sein Beistand. Die Verhandlung giebt Gelegenheit, Anschauungen über Minne und andere Gegenstände zu entwickeln. Interessant ist die Allegorie wegen ihrer bis ins einzelne festgehaltenen Ausführlichkeit und wegen der seltsamen Einmischung sagenhafter Bestandteile, wie Tanhäuser und Eckhart, sowie von Reminiscenzen aus Wolframs Epen. Die Gestalt der Möhrin Brünhilt ist wohl unter dem Eindruck der Belakane, der schwarzen Königin aus dem ersten Buche des Parzival entstanden. Im Schleiertüchlein behandelt Hermann eine empfindsame, rührende Minnegeschichte: ein junger Ritter, dem der Dichter im Wald begegnete, klagte über einen Schleier, den er in der Hand hielt. Einst hatte diesen ihm seine Geliebte gegeben und ihm eine Fahrt ins Heilige Land empfohlen. Der Jüngling geht auf Pilgerschaft und wird am Grabe zu Jerusalem zum Ritter gemacht. Aber bei der Rückkehr findet er sein Lieb tot und daher seine Klage. Einer der Knechte weiß ihm mit nüchternem Verstand Tröstung beizubringen. In des Spiegels Abenteuer ist wieder reine Allegorie. Frau Treu ist von der Königin Aventüre nach Schwaben entsandt, um den Zoll der Treue einzusammeln. Doch sie bleibt ohne Einnahme. Der Dichter tritt tröstend zu ihr und rühmt sich seiner unerschütterlichen Treue. Auf der Fahrt zu Frau Aventüre blickt er in einen Zauberspiegel und sieht darin ein wunderschönes Weib. Seine eigene Frau und all seine hoch und teuer verschworene Treue ist seinem Gedächtnis vor dem Spiegelbild, nach dem er sich allein noch sehnt, entschwunden. In einem Zauberbuche liest er bei Frau Aventüre, wie schlecht jenes Weib sei, wie aber seine eigene getreue Frau daheim sich um ihn sorgt und härmt. Da geht er gerührt in sich, die Strafe wird dem Reumütigen erlassen. Ein Zwerg führt ihn auf einem Greifen heim nach Schwaben. In der „Grasmetzen" lenkt Hermann in

1) D. Nat.-Litt. XII, 1, S. 163 ff.; XII, 2, S. 66 ff.; herausg. von Martin 1878.

den obscönen Schwank ein; ein alter Graukopf erklärt einer Grasmagd seine Liebe und wird derb abgewiesen. Ins Gebiet der geistlichen Dichtung gehören der goldene Tempel, ein wenig gelungenes allegorisches Gedicht zum Lobe der heiligen Jungfrau, wobei Konrads von Würzburg goldene Schmiede zum Vorbild diente, und ein strophisches Lied, in dem Jesus als Arzt erscheint. Hermanns Dichtungen sind realistisch, anschaulich und sehr lebendig, daher sind sie besonders auch von kulturgeschichtlichem Werte. Launigen Humor zeigt besonders die Möhrin. Eine Mischung verschiedenartigster, oft gegensätzlicher Elemente beherrscht Hermanns Dichten, wie z. B. die Gemeinheit der Grasmetze und die schwärmerische Minne des Schleiertüchleins. Wolfram ist sein Muster, mit dem er wirklich auch einige Verwandtschaft besitzt. Aber auch die übrige mittelhochdeutsche Dichtung kennt und verwertet er, die Heldensage, dann moderne Reisebeschreibungen, theologische, medizinische, juristische Kenntnisse, schwäbische Lokalscherze, Sprichwörter, Fabeln und Anklänge ans Volkslied. Die Allegorie hat er vornehmlich durch humoristische Beigaben, durch satirische und ironische Betrachtungen zu beleben verstanden. Im Versbau lehnt er sich an die gute mittelhochdeutsche Technik an und dichtet darum für seine Zeit noch recht sauber und sorgsam in Betonung, Rhythmus und Reim. Von Sachsenheims Werken erlebte die Möhrin im Jahr 1512 einen Druck, der noch einige Male wiederholt wurde.

Ein unbekannter Dichter[1]) schildert, wie er im Walde an einen großen Hag kam, darin über die schmählich mit Ketten beladene Minne Gericht gehalten ward. Frau Ehre war Richterin, die Gerechtigkeit klagte die Minne wegen der Unbeständigkeit an. Der Dichter vertritt als Anwalt die Sache der Minne und erlangt ihre Freisprechung von jeder Schuld.

In der Titurelstrophe verfaßte der bayrische Ritter Hadamar von Laber[2]) (um 1335—1340) die ausführlichste Allegorie, das beste und gedankenreichste Werk dieser Gattung. Das ritterliche Minnewerben ward unter dem Bilde der Jagd dargestellt. Der Minnejäger reitet aus, dem Herzen folgend, das ihn auf die Fährte eines edeln Wildes führt. Seine Begleiter sind die Hunde Gelücke, Lust, Liebe, Genâde, Fröude, Wille, Wunne, Trôst, Stæte, Triuwe, Harre und andere also personifizierte Gemütskräfte.

1) D. Nat.-Litt. XII, 1, S. 170 ff. — 2) D. Nat.-Litt. XII, 1, S. 152 ff.; herausg. von Schmeller 1850 und Stejskal 1880.

Herze wird verwundet, als es dem Wild nahe kommt. Nun beginnt das Jagen. Einmal ist der Jäger mit seinen Hunden dem Wild nahe gekommen, da bringen Wölfe (die Merker) die Hunde zum Fliehen. Die Dichtung endigt nicht mit der Erreichung des Wildes, wohl aber mit einem hoffnungsvollen Ausblick in die Zukunft. Dem Minnejäger begegnen vier Weidgesellen nacheinander, mit denen er sich über die Jagd bespricht und bei denen er sich Rats erholt. Hier werden Liebesklagen, Betrachtungen und Sprüche der Lebensklugheit vorgetragen, die oft treffende Wahrheiten in sehr schöner Form darbieten. Neben dem gut ausgemalten und darum trotz des wunderlichen Einfalls, den übrigens Hadamar nicht selbständig erfand, ansprechenden allegorischen Bild machen namentlich diese Beigaben den Wert der Dichtung aus. Bei den Zeitgenossen stand Hadamar in hohem Ruhm, sein Werk genoß allgemeine Verbreitung, wurde viel gelesen und abgeschrieben. Man stellte Hadamar neben Wolfram, auch in den Schulen der Meistersinger lebte sein Name fort.

Die Vorstellung einer Minnejagd mit den Hunden Trüw, Wille, Wunne, Harre zeigt auch ein Lied Hugos von Montfort. Peter Suchenwirt[1]) (in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts) schildert das geiaid auf ein edles Wild, das er mit seinem Hund Namens Liebe anstellt. Zwei Wetter, Meld und Merk, thun ihm beim Jagen großen Schaden. Im Minnefalkner[2]) ist die Allegorie einer Falkenjagd gewählt. Die Geliebte wird mit einem schönen Falken verglichen, der Dichter erholt sich Rats bei einem alten des Weidwerks erfahrenen Falkner.

Ein unbekannter Dichter greift ein neues Bild auf: das Minnekloster.[3]) Die Minne hat ein im verborgenen liegendes Kloster, in dem Ritter und Frauen beisammen wohnen. Der Dichter wird von einer Frau dahin geleitet in allem, was er sieht, in den Klosterämtern und Klosterregeln unterwiesen. Fremde Ritter kommen und beginnen mit denen des Klosters ein Turnier, die Klosterritter behalten den Sieg. An anschaulicher Darstellung und am innern Gehalt steht das Minnekloster hinter den Jagdallegorieen zurück. Die Schilderung verflüchtigt sich in der Allgemeinheit. In einer kleinen Dichtung[4]) wird der Minnende mit einem Fischer

1) D. Nat.-Litt. XII, 1, S. 161 ff. — 2) D. Nat.-Litt. XII, 1, S. 157 ff. — 3) D. Nat.-Litt. XII, 1, S. 180 ff. — 4) D. Nat. Litt. XII, 1, S. 233.

verglichen: die Wasserflut, in welcher der Fischer seine Netze auswirft, ist des Weibes Herzensgrund.

Von der Tugend handelt das gneistli[1]) d. h. das Fünklein, denn es soll den Leser mit dem Feuer der Liebe zur Tugend entzünden. Es lehrt, wie man durch Tugend, durch Bemeisterung seiner selbst glücklich wird. Vier Amtleute sollen im Herzen sein: die Weisheit Thorwart, die Stärke Vogt, die Mäßigkeit Koch, die Gerechtigkeit Ritter. Ein Beispiel der Allegorie, wie sie in den Meistergesängen besserer Art betrieben zu werden pflegte, giebt Jörg Schillers Gespräch mit Frau Ehre.[2]) Im Mai ergeht sich der Dichter im Walde und stößt auf ein zartes schönes Jungfräulein. Es ist die Ehre, die sich bei ihm schwer über die schlimmen Zeiten beklagt.

Neben diesen Allegorieen, bei denen ein Hauptgewicht auf die äußere Einkleidung fällt, giebt es auch noch zahlreiche Gedichte, die nur Lehrhaftes vortragen, und bei denen etwa auftauchende Bilder oder moralisierende Auslegungen jedenfalls eine Nebenrolle spielen.

Hugo von Trimberg[3]), ein Schulmeister in einer Bamberger Vorstadt, dichtete bereits in vorgerücktem Alter 1296—1300 ein umfangreiches Lehrgedicht, das er noch bis 1313 mit allerlei Nachträgen versah. Es ist eine große allgemeine Strafpredigt in Reimen, die ohne festen Plan und übersichtliche Einteilung lehrhafte und satirische Gedanken und Betrachtungen über den Weltlauf aneinander reiht. Er hatte anfangs die Absicht, insofern eine Disposition durchzuführen, als in besondern Kapiteln die sieben Todsünden und die davon vorzüglich betroffenen Stände abgehandelt werden sollten. Aber breite Weitschweifigkeit führte ihn wieder vom Thema ab, so daß die Einteilung unter zahllosen Exkursen und Abschweifungen zurücktritt und kaum mehr fühlbar ist. Mit dem Charakter der Strafpredigt gegen herrschende Unsitten vereinigt sich natürlich die Tugendlehre. Hugo ist sehr gelehrt und hat viel Stoff zusammengetragen. Er las viel, weshalb er auch in den vorgebrachten Gedanken unselbständig ist, und besaß eine Bibliothek von 200 Bänden. Er stützt sich auf die Bibel und auf die Kirchenväter und will mit seiner Arbeit den

1) In Laßbergs Liedersaal III, 23, Nr. 178. — 2) D. Nat.-Litt. XII, 1, S. 246 ff. — 3) D. Nat.-Litt. XII, 1, S. 251 ff.; herausg. vom Histor. Verein zu Bamberg 1833; Z. f. d. A. 28, 145 ff.; Germania 30, 129 ff.

Laien nützen, welche diese Schriften nicht selber lesen können. Was er weiß, verwertet er, so schaltet er auch mit der üblichen Auslegung auf alle möglichen unpassenden Dinge naturgeschichtliche Abschnitte, z. B. über die Tiere im Geiste des Physiologus, ein. Über die Verschiedenheiten der deutschen Mundarten macht er philologische Bemerkungen. Bei aller Gelehrsamkeit trachtet er stets, gemeinverständlich zu bleiben und bewährt bei seiner populären Behandlung und Verwertung seiner wissenschaftlichen Kenntnis praktisches Geschick. Gut erzählte Fabeln und volkstümliche Sprüche unterbrechen in angenehmer Weise den trocknen Lehrton. Aus Freidank entnahm er manchen Spruch, überhaupt zeigt er sich in der Litteratur des 13. Jahrhunderts wohl bewandert. Mit Anerkennung spricht er von den älteren Minnesängern und Spruchdichtern:

'her Walther von der Vogelweide,
swer des vergæze, der tæt mir leide.'

Freilich „rennt" nach seiner Ansicht „der Marner ihnen allen vor". Die höfischen Epen, darunter Tristrant und Parcifal, verdammt er dagegen, weil sie lügenhaft seien, und wer sich mit solchem unglaubhaftem Zeug abgebe, der sündige. Von den höfischen ritterlichen Idealen, von Abenteuerlust, Waffenspiel und Frauendienst wendet er sich mit Entschiedenheit ab. Mit seiner bürgerlich nüchternen und gelehrten Anschauung gehört er ganz der geistigen Richtung im 14. und 15. Jahrhundert an. Dem Werk schadet die übermäßige Ausdehnung (über 24 000 Verse). Die frischeren volkstümlichen Elemente, die hübschen Fabeln und Sprüche werden von den unerträglich langen moralischen Betrachtungen, denen es an Geist und Tiefe und an selbständiger Verarbeitung von seiten des Dichters gebricht, überwuchert. Daran trägt wohl auch die Entstehung des Werkes Schuld, zu einer Zeit, da der Dichter bereits eine Abnahme seiner geistigen Fähigkeiten zu beklagen hatte, und weil erst später viele Einschaltungen hinzugethan wurden. Hugo nannte sein Buch Renner, entweder weil es durch alle Lande rennen sollte, oder weil die Dichtung wie ein rennendes Roß den Dichter mit sich fortreißt und vom Gegenstande abführt. Hugo von Trimberg hatte noch vor dem Renner acht andere deutsche Büchlein geschrieben. Sie sind verloren, nur eines davon, der 1266 verfaßte Sammler, ging teilweise in den Renner

über, welcher somit als eine zweite vermehrte und verbesserte Auflage dieses verlorenen älteren Werkes zu betrachten ist. Von vier lateinischen Schriften erhielt sich ein registrum multorum auctorum vom Jahr 1280, ein Verzeichnis von alt- und mittellateinischen Schriftstellern in Versen. Der Renner war so beliebt, daß er noch 1549, nach der Reformation, des Druckes für würdig galt, und zwar in protestantischer Überarbeitung, die jedoch keine wesentlichen Änderungen mit sich brachte, sondern sich damit begnügte, einige Namen von Heiligen durch die der Apostel zu ersetzen.

Die Minneregeln wurden meistens in allegorischer Form vorgetragen, wie wir oben gesehen. Doch ist auch ein rein lehrhaftes Gedicht aus dem Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts vorhanden, das sich Minne Freidank[1]) nennt. Die 10 Gebote der Minne, Treue, Zucht, Stätigkeit, Geduld, Höflichkeit, die rechte Milde, Verschwiegenheit, Kühnheit, Maß, Bescheidenheit werden darin erörtert. Im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts behandelte ein Unbekannter, wie er angiebt nach der Auslegung des Grafen Wernher von Homberg († 1320), die symbolische Bedeutung der Farben in ihrer Beziehung zur Minne.

Hans Vintler[2]), ein tirolischer Edler vollendete 1411 auf seinem wundervoll gelegenen Schlosse Runkelstein bei Bozen die Blumen der Tugend nach dem italienischen Werk 'fiori di virtù' des Tomaso Leoni. Das Gedicht zerfällt in 35 Abschnitte; 17 Tugenden und 17 ihnen gegenüberstehende Laster, also z. B. Liebe und Neid, Freude und Trauer, Friede und Zorn, und als Nummer 35 die Mäßigkeit, werden darin besprochen nach einem bestimmten Schema: zuerst kommt die Definition, dann Gleichnisse und Betrachtungen darüber, endlich erläuternde Erzählungen. Vintler schließt sich, wo er überträgt, genau und eng an die Vorlage an, aber er hat auch viele eigene Zuthaten beigegeben. Im Anfang ist Vintler vom italienischen Original mehr abhängig als später, namentlich seit er den Ammaestramenti de' Filosofi folgt, welche den Fiori als Anhang beigegeben waren. Seine Selbständigkeit wächst gegen den Schluß der Arbeit bedeutend. Die Betrachtungen und die erläuternden Geschichten boten genug Gelegenheit zu weiteren Beispielen. Aus andern Quellen entlehnte er, was er auf diese

1) D. Nat.-Litt. XII, 1, S. 220ff. — 2) D. Nat.-Litt. XII, 1, S. 195ff.; herausg. von V. Zingerle 1874. Zu den fiori di virtù Z. f. d. A. 10, 258ff.

Weise selbständig einschaltete. Er schöpfte häufig aus Heinrichs von Mügeln deutscher Übersetzung der Anekdotensammlung des Valerius Maximus; einige Geschichten scheint er vom Hörensagen aufgenommen zu haben. Auch im allgemeinen Teile wirft er satirische und lehrhafte Ausblicke auf die Zeitverhältnisse. Er ergeht sich über den Pfenning, über die Macht des Geldes; hätte einer alle Weisheit Davids und Salomos und die Stärke Samsons, alles wäre umsonst ohne Geld. Hat er aber Geld, so ist er lieb, er sei Räuber oder Dieb. Vintler erkennt sehr wohl die Gebrechen seiner Zeit und rügt sie freimütig. Scharf tadelt er die Hoffart der Frauen, ihre eitle Liebe zu Putz, ihren Eigensinn und ihre Herrschsucht. Nur zu oft hat die Frau die Hosen an. Noch ungehaltener ist er über den Stolz des Adels, der überall in Wappen selbst auf dem Kirchengeräte sehr unpassend und übermütig zur Schau getragen wird. Diese Schonungslosigkeit gegenüber von Übelständen unter dem Adel ist Vintler um so höher anzurechnen, da er selbst einem der angesehensten und reichsten Geschlechter Tirols entstammt. Die Bauern beurteilt er ziemlich schonend. So gewinnt Vintlers Werk, dem freilich poetischer Schwung mangelt, großen kulturgeschichtlichen Wert, was besonders auch von dem Abschnitt (7695 ff.) gilt, der sich eingehend mit dem Volksaberglauben beschäftigt und einen wichtigen Beitrag für die Mythologie bietet. Das Buch erschien 1486 im Druck.

Zwischen 1415 und 1418 entstand in Alemannien das satirische Gedicht „des Teufels Netz".[1]) Die äußere Einkleidung ist allegorisch, aber der eigentliche Inhalt rein lehrhaft. Ein Einsiedler und der Teufel reden miteinander. Der Teufel und seine Gehilfen, die sieben Todsünden, d. h. die Junker Hoffart, Neid, Geiz, Fraß, Zorn, Unkeuschheit und Mord, haben ein Netz ausgespannt, in welchem die Menschen gefangen werden. Ein Stand nach dem andern wird nun hergenommen, bei jedem meint der Einsiedler, von diesem werde der Teufel keinen fangen, worauf eine lange Auseinandersetzung des Teufels folgt, in der die Sünden und Fehler des betreffenden Standes ausführlich klar gelegt werden. Dabei kommen alle Stände gleichmäßig schlecht weg. Bei den Pfaffen und beim Konzil — es ist das Konstanzer

1) D. Nat.-Litt. XII, 1, S. 207 ff.; herausg. von Barack 1863.

gemeint, wie auch die Anspielung auf den Märtyrertod von Huß und Hieronymus beweist — fängt der Teufel an, er sät Glaubenszwietracht und hintertreibt dadurch die Kirchenbesserung. Ungeschickt wirkt die allegorische Einkleidung insofern, als der Einsiedler darauf beschränkt ist, mit stereotypen Fragen die Stände der Reihe nach anzugeben, worauf der Teufel sie abkanzelt und beweist, daß sie ihm zugehören. Er gerät aber dabei unwillkürlich in den lehrhaften Ton des Sittenpredigers, was zur Person des Höllenfürsten schlecht paßt. Der Verfasser hat mehrfach aus Konrads von Ammenhusen Schachzabelbuch bei der satirischen Behandlung der einzelnen Stände entlehnt.

Neben den lehrhaften Werken, welche die Gesamtheit der menschlichen Gesellschaft betreffen und die über Tugenden und Laster im allgemeinen sich ergehen, giebt es auch solche, die auf bestimmte Stände und Verhältnisse gemünzt sind.[1]) Dahin gehören die verschiedenen, zum Teil bis ins 13. Jahrhundert zurückreichenden deutschen Tischzuchten, welche eine Anstandslehre für das Benehmen bei Tisch enthalten. Sie sind kulturgeschichtlich von großem Interesse. Die äußere Bildung der Kreise, an die sie sich wenden, ist keine besonders hohe und feine. Wenigstens wird die Beobachtung solcher Regeln eingeschärft, die sich nach heutigen Begriffen in der gewöhnlichsten Wohlanständigkeit von selber verstehen. Einem jungen Kreuzfahrer wird eine Unterweisung für die Reise erteilt. Gegen das Würfelspiel richten sich Ermahnungen. Gesundheitsregeln werden aufgezählt. Die Frauen suchten oft mit Zauberkräutern auf ihre Männer einzuwirken. Statt dessen empfiehlt ein Gedicht als kräftigsten Zauber, der einer Frau zu Gebot steht, rechtes Benehmen. Selbst der Hausrat wird Gegenstand eines strophischen Gedichtes. Der vielseitige Johannes Rothe (gest. 1434) verfaßte um 1400 einen Ritterspiegel. Dem sittlichen Verfall des ritterlichen Standes hält er die Vergangenheit entgegen; der Adel solle tugendhaft werden wie früher, dann könne er auch wieder zu Macht und Ansehen gelangen. In des Rates Zucht besprach er aus eigener Anschauung die städtischen Ämter. In einem anderen Gedicht behandelte er die Tugend der Keuschheit. Johann von Morsheim, 1491 Vogt zu Germersheim, 1509 Hofmeister am Pfälzer Hof, lehrte im Spiegel

1) Zu den hier genannten kleineren Lehrgedichten vgl. D. Nat.-Litt. XII, 1, S. 389 ff.

des Regiments (gedruckt 1515) die Staatsweisheit der damaligen Zeit. Ganze Abschnitte hat er aus Konrads von Ammenhusen Schachzabelbuch entnommen. Er giebt aber diese Quelle nicht an, sondern behauptet aus einer alten Chronik zu schöpfen.

Zwei sehr fruchtbare Verfasser kleinerer lehrhafter Dichtungen in Form der gereimten Rede, des Reimspruches sind die Österreicher Heinrich der Teichner[1] (1350—1375) und Peter Suchenwirt[2], der nach 1395 starb. Beide verdienten mit ihrer Kunst als Fahrende ihr Brot. Der Teichner hat mehr als 700 Reimreden geistlichen, moralischen und satirischen Inhalts verfaßt. Über einige gelehrte Kenntnis verfügt der Dichter. Er ist von tiefstem Gottvertrauen beseelt, sein Sinn neigt fast zur asketischen Weltanschauung. Seine Sprüche kleidet er gern in die Form von Frage und Antwort. Im Eingang stellt ein Ungenannter über irgend welchen Gegenstand eine Frage, worauf eine längere Auseinandersetzung darüber folgt. Am Schluß nennt sich der Dichter stets in typischer Weise, wie wir es später bei Hans Sachs gewohnt sind. Der Teichner ist ernst von Gesinnung, was sich auch in der Art seiner Dichtung zeigt, die unmittelbar auf Belehrung ausgeht. Wo er kleine Geschichten, Anekdoten, Allegorieen einflicht, geschieht es nicht zum Schmuck und zur Unterhaltung, sondern zur Belehrung. Mit seiner Stoffwahl und seinen Vergleichen ist der Dichter hie und da nicht glücklich, doch hat er auch vieles Gelungene aufzuweisen. Seine sprachliche Darstellung ist gewandt. Der Teichner wendet sich gegen allen äußeren Schein, der die innere Hohlheit verbergen soll, so gegen das mit falschem Prunk sich brüstende und im Innern doch verfallene Rittertum, gegen eitles Kirchenlaufen ohne wahre Religion, gegen Heuchelei jedweder Art. Suchenwirt widmete dem verstorbenen Teichner einen Nachruf, aus dem hervorgeht, daß der Dichter im Leben ebenso ernst und sittlich gediegen war, als er in seinen Worten es ausspricht. Der Teichner bekennt offen, daß ihm Belehrung höher stünde als Unterhaltung. Darum wählte er auch den Spruch und verschmähte das Lied. Der Grundzug von Teichners Denken und Dichten ist die Sehnsucht und das Ringen nach sittlicher Vervollkommnung, das Streben nach frommem gottgefälligem Lebens-

1) D. Nat.-Litt. XII, 1, S. 294 ff.; XII, 2, S. 71 f. Vgl. Karajan, Denkschriften der Wiener Akademie Bd 6, 1855. — 2) D. Nat.-Litt. XI, S. 95 ff.; D. Nat.-Litt. XII, 1, S 313 ff.; herausg. von Primisser 1827; dazu Kratochwil, Germania 34, 203 ff.

wandel. Diesen Maßstab legt er an seine Umgebung und daher hat er sehr viel an den staatlichen und gesellschaftlichen Zuständen seiner österreichischen Heimat zu rügen, etwa wie früher der Verfasser des Seifried Helbling, nur nicht mit der gleichen lebendigen Anschaulichkeit. Aber er ist trotzdem kein rigoroser und heftiger Strafprediger, sondern urteilt mit einer gewissen zurückhaltenden, Persönliches meidenden Milde.

Suchenwirts Werke sind für die Geschichtsforschung eine reiche Fundgrube. Er pflegte an den Höfen die Wappen- und Heroldsdichtung. Er verfaßte Ehrenreden auf verstorbene Fürsten, in denen ihre Thaten gepriesen und ihre Wappen beschrieben wurden. Bereits Konrad von Würzburg hatte im Turnier von Nantes solche Wappenschilderungen aufgebracht. Eine solche Ehrenrede ist die auf Albrecht II. von Österreich († 1358); die Ritterfahrt Albrechts III. nach Preußen im Jahr 1377 verherrlichte er in einer ausführlichen Beschreibung. Der Natur der Sache nach berühren sich die Ehrenreden und Heroldspoesieen sehr nahe mit dem geschichtlichen Spruche. Suchenwirt war durch seine persönliche Stellung zu den Höfen auf eine Verherrlichung des Rittertums angewiesen, aber er that das, ohne die vielen schlimmen Seiten zu übersehen, und ermahnte stets zur ritterlichen Tugend im Hinblick auf die vergangene Zeit und auf die Gebrechen der Gegenwart. So stellte er das Bild des Ritters, wie er sein soll, gern dem, wie er in Wirklichkeit war, gegenüber. Neben dieser geschichtlichen Poesie steht das allgemeinere Lehrgedicht. Gern liebt er die allegorische Einkleidung. Er empfängt von einem alten Klausner Belehrung; auf wonniglicher Blumenaue in der Maienzeit beim klaren Brunnen trifft er Frau Minne, Frau Stätigkeit, Frau Gerechtigkeit, und erhält von ihnen gute Lehren. Mit Frau Minne und Frau Ehre sitzt er in einem herrlichen Zelt zu Tisch und ist Zeuge ihres Gespräches mit der schönen Frau Aventüre. In den Räten des Aristoteles an Alexander hält er den Fürsten ihre Pflichten vor. Der Pfenning erscheint in Gestalt eines alten welterfahrenen Mannes, der den Dichter über die reichsten Städte und Länder belehrt. Auch geistliche Spruchgedichte verfaßte Suchenwirt, wie die sieben Freuden Marias und vom jüngsten Gericht. Reimkünste versucht Suchenwirt in einem equivocum genannten Gedicht. Es reimen stets die gleichen Silben miteinander (rührender Reim), aber in verschiedener Wortbedeutung z. B.

heiliger geist, sterkch mein gemuet,
mich hat mein torheit vil gemuet.

Lustig und launig ist die Red von hübscher Lug. Es werden reine Lügen aneinander gereiht im Stile des Finkenritters, jenes Volksbuches aus dem 16. Jahrhundert, z. B. im Winter bricht man Rosen, auf dem Eise wachsen Blumen, die Donau ist verbrannt u. s. w.[1]) Auch Suchenwirt pflegt wie der Teichner seinen Namen zu nennen. Suchenwirt ist vielseitiger, gewandter und reicher an Themen und Formen, als der Teichner, aber weniger tief und ernst als dieser.

Zu den fahrenden Spruch- und Liederdichtern ähnlichen Schlages gehören der Suchensin (im 14. Jahrhundert gegen das Ende), Suchendank, Schmieher, Schüber, Schilknecht.

Hans Schnepperer, genannt Rosenplüt[2]), gehört zu Nürnbergs bedeutenden Dichtern. In den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts war er geboren; seines Zeichens war er Gelbgießer und seit 1444 Büchsenmeister der Stadt; als solcher machte er kriegerische Aktionen mit. Um 1460 scheint er städtischen Dienst und Handwerk aufgegeben zu haben und suchte als Wappendichter an den Höfen seinen Unterhalt: aber nicht für lange Zeit glückte ihm dieser Beruf. Vielleicht starb er als Dominikaner in Nürnberg. Rosenplüts Dichten und Denken wurzelt in den Verhältnissen seiner Vaterstadt. Aus dem lokalen Volkswitz bereicherte er seine Gedichte und vom Standpunkt des Reichsstädters sah er die Politik an; das Heil kann nur noch vom Bürger und Bauer dem Reiche werden, mit dem Raubadel ist es zu Ende. Die Dichtungen Rosenplüts zerfallen in zwei Hauptgruppen, in die volkstümliche Gelegenheitspoesie, mit viel Schmutz, aber urwüchsig und lebendig, ein treuer Spiegel des städtischen Treibens, und in die höhere litterarische Gattung, die komische und ernste Erzählung, das politische Gedicht, die Wappen- und Lobrede, den lehrhaften Spruch. Im Volkstümlichen, wozu sich auch die Fastnachtsspiele stellen, liegt Rosenplüts Stärke, höhere litterarische Bestrebungen glücken ihm weniger. Höchst originell, wenn auch oft geschmacklos, sind seine Bilder und Vergleiche, die aus allzu übertriebener Realistik entspringen, zumal wo er in ernst feierlicher Rede sich ergeht, wenn

1) Zu den mittelhochdeutschen und späteren Lügenstücken von einer verkehrten Welt vgl. Müller-Fraureuth, die deutschen Lügendichtungen, 1881, S. 12 f. — 2) Vgl. Roethe, allgemeine deutsche Biographie 29, 222 ff.

er z. B. mit dem Flegel seiner Zunge nicht das Lob der himmlischen Adlerin (Maria) auszudreschen vermag. Rosenplüt ist der begabteste Vertreter der ungelehrten Handwerkspoesie, er ist für Nürnberg im 15. Jahrhundert, was im 16. Jahrhundert Hans Sachs, dem er die Bahn geebnet und vorgezeichnet hat.

Hans Folz[1]) (ein Barbier, aus Worms gebürtig, aber seit 1479 in Nürnberg, starb vor 1515) verfaßte Meistergesänge, Sprüche und Fastnachtsspiele. Seine Meisterlieder gehen in Tönen älterer Meister. Seine Sprüche, in Reimpaaren mit Silbenzählung, in der Form gleich den Fastnachtsspielen, schon darum oft identisch mit ihnen, da sie erzählend beginnen, aber in Gesprächsform übergehen, behandeln vorwiegend Gegenstände aus dem täglichen Leben der Städter und gewinnen dadurch kulturhistorisches Interesse. Sie sind meistens schwankhafter Natur und verhöhnen in derber Weise einzelne Stände oder Charaktertypen aus dem Leben, wie den Liebhaber, den Trunkenbold, den Spieler, besonders die Frauen. Zoten liebt Folz sehr, besonders in den Fastnachtsspielen. Der Schwank mit Neigung zum Obscönen ist der Anlage Folzens vorzüglich gemäß, auch im Meisterlied; historische, geistliche oder biblische Stoffe griff er seltener auf. Im Versbau und Reim ist er von der Meistersingertechnik beeinflußt. Hanz Folz machte den Meistersang in Nürnberg modisch. Bei Rosenplüt und Folz läßt sich beobachten, wie die Fastnachtsspiele entstehen, indem einfach der Schwank die Gesprächsform annimmt. Denn ein wirkliches Lustspiel mit fortschreitender Handlung und Spannung giebt es bis auf Hans Sachs nur in vereinzelten Ausnahmefällen.

Der bereits als Fabeldichter erwähnte König vom Odenwald aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts hat neben Sprüchen, die rein lehrhaft der Schilderung von Sitten, Gebräuchen und Zeitverhältnissen gewidmet sind, auch solche, welche das Nützliche mit unerhört nüchternem Sinne verherrlichen. So dichtet er Sprüche, welche die Vorzüge und Brauchbarkeit einzelner Haustiere wie der Kuh, der Gans, des Schafes, des Huhnes und des Schweines rühmen, oder die sich über den Nutzen des Bades, des Strohes ergehen. Kleine gereimte Sinnsprüche[2]) waren ebenfalls beliebt. Man begegnet ihnen häufig in den größeren lehrhaften Gedichten, bei den

1) Litteratur bei Goedeke, Grundriß I², § 93, S. 329 ff. — 2) D. Nat.-Litt. XII, 1, S. 361 ff.; Goedeke, Grundriß I², § 89.

Dichtern des 15. Jahrhunderts treten sie auch einzeln sehr zahlreich auf. Der Schnepperer hatte sie mit Geschick behandelt und für die Litteratur gewonnen. Die Priameln[1]) (eigentlich Präambeln, d. h. einzelne miteinander zusammengestellte Sprüche, welche einen allen gemeinsamen und auf jeden einzelnen gleichmäßig passenden Schlußsatz präambulieren, ihm vorangehen), die Weingrüße, in denen der Trinker den Wein begrüßte, mit allerlei kosenden Schmeichelnamen bedachte und den Trunk segnete, Klopfan, d. h. Neujahrswünsche, die mit dem Worte klopf an beginnend alles mögliche, Schönes, Liebes, Gutes, Schlimmes, Gemeines wünschen, Sprichwörter und Rätsel gehören hierher. Aber auch die größeren Spruchsammlungen wie der Freidank und der deutsche Cato wurden vervielfältigt und mannigfach ausgenutzt. Sebastian Brant brachte den Freidank 1508 zum Druck und verdeutschte 1498 den Cato. Von den lateinischen Spruchsammlungen des Mittelalters wurde das Gespräch zwischen Salomon und Markolf im 14. Jahrhundert zuerst ins Deutsche übersetzt. Aus demselben Sagenkreis wie der Stoff des Spielmannsgedichtes von Salman und Morolf stammt der Dialog zwischen Salomon und Markolf, der von den Salomonischen Weisheitssprüchen seinen Ausgang nimmt. Der Weisheit Salomos wurde die listige Verschlagenheit einer komisch gehaltenen Figur, des Markolf, gegenübergestellt, der jede weise Bemerkung des Königs in einem sich entspinnenden Wortstreit mit einer derben, plumpen, mit Vorliebe unflätigen Gegenrede abtrumpft, so daß Salomon ihn nicht zu überwinden vermag. An das Zwiegespräch schließen sich Schwänke an, wo stets der plumpe Tölpel seine Überlegenheit zeigt. Endlich befiehlt Salomon, man solle ihn hängen, aber gestattet ihm, sich selber den Baum auszusuchen, der ihm gefällt. Da aber Markolf keinen Baum findet, der ihm paßt, entgeht er auch hier der Strafe und Salomon muß seine Überlegenheit anerkennen. Von dieser lateinischen Dichtung sind zwar nur spätere lateinische Prosafassungen erhalten; doch wird ihr höheres Alter dadurch erwiesen, daß bereits Notker im 11. Jahrhundert und der Freidank (Salmôn witze lêrte, Marolt daz verkêrte) darauf anspielen. Im 14. Jahrhundert lieferte ein mittelfränkischer Mönch[2]) eine deutsche

1) Vgl. Euling, hundert noch ungedruckte Priameln des 15. Jahrhunderts, 1887. — 2) Es ist dasselbe Gedicht, dessen Inhalt D. Nat.-Litt. II, 1, S. 206 ff. mitgeteilt ist, und das dort auf 1200 angesetzt wird; doch vgl. die Anmerkung zu 206, 10 ff. Herausg. bei v. d. Hagen und Büsching, deutsche Gedichte des Mittelalters, Bd. I.

Bearbeitung des Salomon und Markolf. Die unflätigen Partieen suchte er zu entfernen, aber den grobkomischen Charakter des Originals hat er beibehalten. Er gab auch einige selbständige Zuthaten; die wichtigste darunter ist der anhangsweise mitgeteilte Auszug aus einer älteren Fassung der auch im Spielmannsgedicht von 1190 enthaltenen Entführungsgeschichte der Frau Salomos. Ohne von diesem Vorgänger Kenntnis zu haben, fertigte um 1450 Gregor Hayden[1]) eine neue, sich näher ans Original anschließende deutsche Übersetzung in Reimen an. Später wurde die lateinische Prosa auch in Form eines deutschen Volksbuches und im Fastnachtsspiel behandelt.

Auf den deutschen Cato wurde auch eine Parodie gemacht, in welcher allerlei Untugenden anempfohlen sind.

Konrad Dangkrotzheim, Schulmeister zu Hagenau im Elsaß, ein schlichter alter Mann, mit Liebe zur Jugend und zum Volke begabt, schrieb im Jahre 1435 das heilige Namenbuch.[2]) Das Gedicht enthält im wesentlichen eine Aufzählung der Heiligen und ihrer Tage, nach dem Jahreskalender geordnet. Zwischen die heiligen Namen sind Bauernregeln, Wetterbeobachtungen, Gesundheitsregeln gelegentlich eingestreut. Der Ton ist naiv und gemütlich, die Sprache einfach. Das Büchlein soll den Kindern einen spröden Lehrgegenstand angenehmer machen. Im Mittelalter gab man die Daten meist nach den Festtagen; vor Einführung unserer Kalender dienten lateinische Memorialverse (sog. cisio Janus) dazu, die Reihenfolge der Tage gegenwärtig zu haben. Deutsche cisio-jani sind seit dem 14. Jahrhundert nachweisbar. Denselben Zweck, doch in weit anregenderer Art, verfolgt auch Konrads heiliges Namenbuch.

Die geistliche Dichtung bietet der Allegorie ein reiches Feld dar, insbesondere die mystische Vorstellung von der Brautschaft der Seele mit Gott. Sie wählt oft ganz weltliche Bilder. Christus steht als Fiedler neben der Seele und geigt ihr so süß, wie ein fahrender Mann, der durch sein Spiel Gaben, Gut und Gewänder gewinnen will. Die Seele klagt, sie habe ihm schon alles gegeben, den Schleier, den Mantel, den Rock, so daß die Leute darum ihrer spotteten. Aber sie war von feurigem Sehnen nach der himmlischen Liebe erfüllt, und wenn sie den Geigenton

1) Herausg. von Bobertag, D. Nat.-Litt. XI, S. 293 ff. — 2) Herausg. von Pickel 1878 (elsässische Litteraturdenkmäler 1).

vernahm, mußte sie zum Reigen springen. Da bezwingt auch ihn ihre Liebe, und er umfängt sie küssend.[1]) Als Trommler lockt Christus die Seele, sie folgt ihm, und er reicht ihr den Kranz. Die Thätigkeit Christi, um die Menschen zu erlösen, stellen andere dar unter dem Bilde eines Ackermannes, eines Arztes und Hirten. Zu solchen Gleichnissen boten schon die Evangelien von selber Anknüpfungspunkte dar. Der reichste Vorrat von Bildern findet sich in den prosaischen Schriften der Mystiker, welche oft von reinster Poesie durchleuchtet sind. Ein allegorisches Gedicht nicht mystischer Natur schildert den geistlichen Streit um ein reines Herz.[2]) Wer ein reines Herz haben will, der muß sich zum Kampfe rüsten mit dem guten Schwert, dem Wort Gottes, mit der Halsberge, dem rechten Glauben, mit zwei Eisenhosen, der Gottesfurcht und Liebe. Der eigene Leib ist das Roß, auf dem man in den Kampf sprengt. Sieben furchtbare Weiber, die Todsünden, stellen sich feindselig entgegen, aber helfend nahen dem Streiter sieben Jungfrauen, die Tugenden.

Zu den abhandelnden geistlichen Dichtungen gehört des Wiener Arztes Heinrich von der Neuenstadt[3]) umfängliches Gedicht „von Gottes Zukunft" um 1300. Nach dem Anticlaudianus des Alanus ab insulis, doch auch mit Beiziehung anderer Schriften z. B. der sog. visio Philiberti, worin ein im Mittelalter oft wiederholtes Thema, das Gespräch der Seele mit dem toten Leib, behandelt ist, sowie mit Einflechtung von Motiven und Wendungen aus der deutschen geistlichen Litteratur wird darin das Erlösungswerk geschildert, des Heilands Herabkunft zum Leiden und Sterben, sein Erscheinen in den Herzen der Frommen, seine Wiederkehr zum jüngsten Gericht. Von den weltlichen Dichtern sind besonders Oswald von Wolkenstein und Michel Beheim, wie überhaupt die Meistersinger mit geistlich lehrhaften Werken vertreten. Ungenannte Verfasser verbreiten sich über die Würde des Priesters, über Glauben und Unglauben, über Christi Leib bei der Messe.

Die lehrhafte Litteratur des 14. Jahrhunderts wird wie die legendarische zum großen Teil auch von den Brüdern vom deutschen Hause[4]) gepflegt. Um 1300 verfaßte der Schlesier Johannes von Frankenstein eine Passion, welcher er den Titel „der Kreuziger" gab.

1) Herausg. im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 8, 334 ff. — 2) Herausg. in Graffs Diutiska I (1826), S. 293 ff. — 3) Auszugsweise herausg. von Strobl 1875; D. Nat.-Litt. XII, 2, S. 94 ff. — 4) D. Nat.-Litt. III, 2, S. 128 ff.

Die Erzählung war aus den Evangelien ausgewählt; viele Betrachtungen sind einverwoben. In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts verfaßte Heinrich Heßler ein großes Gedicht über die Apokalypse und brachte das Evangelium Nicodemi in Reime. Eine Geschichte der Erlösung ist nur in Bruchstücken erhalten. Heßler stellte wie Nikolaus von Jeroschin feste metrische Grundsätze auf und strebte nach einer reineren Form im Stile der alten höfischen Dichtung. Thilo von Culm schrieb einen libellus septem sigillorum, den er 1331 beendete. Die sieben Siegel sind die Hauptmomente in Christi irdischem und himmlischem Wirken. Das Buch wurde zu Ehren Gottes, der Jungfrau, der Brüder vom deutschen Haus und besonders des Hochmeisters Luder von Braunschweig (1331—1334) verfaßt. Wahrscheinlich ebenfalls dem Thilo gehört eine poetische Bearbeitung des Buches Hiob (1338), einem Unbekannten eine solche des Buches Daniel aus derselben Zeit an.

Heinrich von Laufenberg, der Dichter des schönen Liedes „wollt Gott, daß ich daheime wär" verfaßte auch zwei Lehrgedichte, den Heilsspiegel und das Buch der Figuren nach lateinischen Quellen. Das speculum humanae salvationis (1437) war eine Heilsgeschichte, die sich vornehmlich auf symbolisch gedeutete biblische und weltgeschichtliche Historien gründete. Sein Hauptthema ist Sündenfall und Erlösung; das zu Grunde liegende viel gelesene Erbauungsbuch in lateinischer Prosa stammt aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts. Das speculum wurde auch sonst mehrmals in deutschen Versen, so von Konrad von Helmsdorf in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, und in deutscher Prosa bearbeitet. Das opus figurarum (1441) war eine der Maria geweihte Schrift, worin die Geschichten des Alten Testaments als Figuren oder Symbole auf die heilige Jungfrau ausgelegt wurden. Johannes Rothe ist auch mit einer gereimten Passion und einer Pilatuslegende vertreten.

Auch die geistliche lehrhafte Litteratur hat ein parodistisches Werk aufzuweisen, eine Scherzpredigt[1]) im Namen des Papstes an die Jungfrauen und Frauen, wie sie sittenlos leben sollen. Sie schließt mit den Worten:

'dar helf uns der geile geist!'

1) D. Nat.-Litt. XII, 1, S. 129 ff.

Zum Schlusse der lehrhaften Litteratur sei dasjenige Werk erwähnt, das zwar keineswegs durch besonders individuelle Vorzüge ausgezeichnet ist, das aber einen beispiellosen Erfolg hatte, und obschon es ganz aus dem Geist des Mittelalters geboren ist, doch auch auf die Zeit noch nach der Reformation eine außerordentliche Wirkung ausübte: Sebastian Brants Narrenschiff.[1]) Sebastian Brant, der Sohn des Diebolt Brant, des Gastwirts zum goldenen Löwen in Straßburg, war 1457 (oder 1458) geboren. Er studierte von 1475 an in Basel Philologie und Jurisprudenz. 1484 wurde er als Lizentiat des kanonischen Rechtes Rechtslehrer an der Universität und Advokat. 1489 promovierte Brant als Doktor beider Rechte. Seine politische Ansicht, die treu an Kaiser Maximilian und am Reich festhielt, ließ ihm einen Wechsel des Aufenthaltsortes wünschenswert erscheinen, nachdem seit 1499 Basel Stadt und Landschaft zum Bunde der Eidgenossen getreten war. 1500 wurde er in seiner Vaterstadt Straßburg auf die nachdrückliche Empfehlung Geilers[2]) von Kaisersberg hin Stadtadvokat, 1503 Stadtschreiber, in welcher Stellung er das einflußreichste und angesehenste Amt bekleidete. Er starb in Straßburg am 10. Mai 1521. An der erwachenden humanistischen Bildung nahm Brant Anteil; jedoch war sie für ihn, wie auch für den ihm engbefreundeten Geiler nur eine Schulung der Form; eine freiere geistige Auffassung gewann er daraus nicht. Seine Anschauungen sind noch durchaus mittelalterlich, scholastisch. Gegen die Reformation verhielt er sich ablehnend; er konnte wohl an eine Verbesserung der kirchlichen Zustände denken, aber nicht an einen Bruch mit dem durch alte Tradition Geheiligten und unantastbar Scheinenden. Er schrieb einige kleinere Schriften in deutscher und lateinischer Sprache, nahm an theologischen und philosophischen Streitfragen seiner Zeit Anteil, verfaßte ein beliebtes juristisches Lehrbuch und arbeitete mit an der Herausgabe mehrerer lateinischer Werke, z. B. des Äsop und Virgil. Für die deutsche Litteraturgeschichte kommt sein Narrenschiff in Betracht. Die Satire, welche Brant damit auf die Gesellschaft seiner Zeit machte, ist allegorisch eingekleidet. Das Titelbild zeigt ein Schiff,

1) D. Nat.-Litt. XII, 1, S. 339; Gesamtausgabe samt den Holzschnitten D. Nat.-Litt. XVI. Die grundlegende wissenschaftliche Ausgabe, in der das Verhältnis der zahlreichen alten Drucke festgestellt und dem Werke ein Kommentar beigegeben wurde, ist die von Zarncke 1854. — 2) Das Empfehlungsschreiben Geilers an Berthold Offenburg in Straßburg ist im Faksimile wiedergegeben bei Könnecke, Bilderatlas, S. 74.

dessen Insassen Narren sind; aber diese bildliche Vorstellung ist nicht einheitlich festgehalten. Bald redet Brant auch von einer Flotte; über das Ziel der Fahrt ist er sich nicht klar. Das Werk zerfällt überhaupt in einzelne für sich allein bestehende Abschnitte, welche nur lose und äußerlich in dem größeren Rahmen vereinigt sind. Die Abschnitte behandeln unter einem vorangestellten, oft guten Holzschnitt, der ebenfalls den Inhalt zur entsprechenden Anschaulichkeit bringt, irgend welche menschliche Narrheit oder Schwäche, also z. B. Modegecken, Ehebrecher, Wucherer, Ungläubige, Säufer, Büchernarren, Gelehrte u. s. w. Aus der Bibel und aus antiken Autoren, namentlich aus Virgil mit seinem Kommentator Servius und Ovid, aus den Kirchenvätern und aus dem corpus juris, dann auch durch Benützung von Sprichwörtern und sprichwörtlichen Redensarten beleuchtet und belegt er mit entsprechenden Beispielen die gerade von ihm getadelte Narrheit. Er zeigt eben in diesem Sammeln von Belegstellen eine außerordentliche Belesenheit. Übrigens weist er nur ganz kurz auf die jeweiligen Stellen hin und verwertet dieselben nicht etwa zu ausführlicherer Erzählung. Wie der Gedankeninhalt des Narrenschiffs im wesentlichen eine Übersetzung und Zusammenkittung von Stellen aus verschiedenen alten, biblischen und klassischen Schriftstellern ist, so stammt auch die äußere Einkleidung nicht von Brant selber. Brant hat den Gedanken eines Narrenschiffes nicht selbständig gefunden, er ist älter; auch gab es bereits vor ihm lehrhafte Bilderbogen[1]), auf denen Narrenfiguren, mit einigen erklärenden Zeilen versehen, zur Verspottung irgend welcher Gebrechen der Gesellschaft dienten. Wie er in der Allegorie nach bereits Vorhandenem griff, so ist er auch bei der satirischen Kritik nicht selbständig, indem es ihm ja besonders darauf ankommt, zu zeigen, daß dieser oder jener Zug im menschlichen Leben von den ihm als unfehlbar erscheinenden Autoritäten verdammt wurde. Jedenfalls sucht er immer Anknüpfungspunkte in der Überlieferung; im Citieren übertrifft er alle didaktischen Dichter vor ihm; dazu verhalf ihm sein Studium. Für unser Gefühl stört vornehmlich das Vermischen der Begriffe Narrheit und sittlicher Verworfenheit, wodurch z. B. ein Ehebrecher und ein Modegeck nach demselben

1) Fünf solcher Narrendarstellungen auf fliegenden Blättern aus der Zeit von 1460 bis 1470 sind wiedergegeben bei Könnecke, Bilderatlas S. 58 f.; vgl. auch Zarncke im Serapeum 29, 49 ff.

Maße gemessen werden. Aber auch dafür ist nicht die Person des Dichters, vielmehr seine Zeit verantwortlich zu machen. Ein genialer, aus eigener Kraft Neues schaffender Dichter ist Brant keineswegs. Aber er wußte dem Bedürfnis seiner Zeit entgegenzukommen, indem er ihr noch einmal in einem umfänglich angelegten, vom Geist der alten, vorreformatorischen Zeit eingegebenen satirischen Werk ihr Spiegelbild entgegenhielt und darin mit Hilfe seiner ausgebreiteten Gelehrsamkeit alles Zweckdienliche vereinigte. Im Vergleich mit den älteren satirischen Gedichten muß anerkannt werden, daß bei Sebastian Brant auch zuerst das humoristische Element der Satire zur richtigen Geltung kam. Brant schrieb in seinem alemannischen Heimatdialekt; es sind Reimpaare mit gezählten Silben, aber möglichst ohne Verletzung der natürlichen Wortbetonung.

Selten hat in der deutschen Litteratur ein Werk einen so schnellen und so lange andauernden Erfolg gehabt, wie das Narrenschiff. Daran waren jedenfalls zum guten Teil die beigegebenen Holzschnitte schuld. 1494 erschien der erste Druck in Basel, und rasch folgten aus allen bedeutenderen Offizinen Nachdrucke. Ins Lateinische, Niederdeutsche, Niederländische, Französische und Englische wurde es übersetzt und oft aufgelegt. Nach der Reformation ward es in die durch Luthers Schriften befestigte Schriftsprache aus der alemannischen Urform umgesetzt. Das ganze 16. Jahrhundert hindurch bis in die drei ersten Dezennien des 17. hinein blieb das Interesse wach.

Das Drama.[1])

Erst im 14. und 15. Jahrhundert treten Schauspiele in deutscher Sprache in größerer Anzahl auf. Ihrem Ursprung und ihrer Gattung nach unterscheiden sich das geistliche und das weltliche Drama scharf voneinander: das erstere ist aus dem lateinischen Drama des 12. und 13. Jahrhunderts hervorgewachsen; das letztere ging aus Volksbelustigungen hervor. Das deutsche, geistliche Schauspiel[2]) verlangt eine Besprechung des lateinischen, das es nur ablöste, ohne viel am Charakter des Ganzen zu verändern. Nur wenige Stücke sind vorhanden, die sich durch besondere

1) D. Nat.-Litt. XIV, 1, 2 und 3. — 2) Wilken, Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland 1872.

individuelle Vorzüge auszeichnen; die meisten tragen ein durchaus typisches Aussehen, so daß zum Verständnis dieser litterarischen Erscheinung viel mehr eine Charakterisierung der typischen, überall wiederkehrenden Eigenschaften vonnöten ist, als eine Einzelbeschreibung der sehr zahlreichen, unter sich oft stellenweise wörtlich übereinstimmenden Stücke. In der Geschichte des Dramas auf deutschem Boden war die Nonne Hrotsuith eine vereinzelte Erscheinung. Das lateinische geistliche Drama knüpfte an kirchliche Gebräuche an; besonders wichtig für dessen Entwicklung waren die Osterfeiern.[1]) Am Ostermorgen wurde in den Kirchen ein kurzer Wechselgesang zwischen den Frauen, die zum Grabe kommen, um Christi Leichnam zu salben, und dem Engel aufgeführt, der ihnen auf die Frage nach dem Gekreuzigten antwortet: er ist auferstanden.[2]) Durch entsprechende Kostümierung der Sänger und Andeutung des Grabes trat zu dem im Evangelientexte gegebenen Dialoge die Scenerie. Diese einfachste Form der Osterfeier wurde auch durch Beiziehung anderer Stellen des Evangeliums erweitert. Nach Joh. 20, 4 ward eine neue Scene eingeschaltet, in welcher die Apostel Petrus und Johannes einen Wettlauf zum Grabe machten, um nach des Herren Leichnam zu sehen. Endlich fügte man die Scene hinzu, wo Christus als Gärtner der Maria Magdalena erscheint. Durch Herbeiziehung von Hymnen und Sequenzen gewann man noch einige weitere Züge. Aus den Osterfeiern gingen die Osterspiele hervor, welche aus einer Reihe von solchen einzelnen, aus Ritualsätzen und Hymnen entstandenen Scenen sich zusammensetzen. Zwei Gruppen lassen sich in den Osterspielen erkennen. Die erste hat folgende Auftritte: die drei Marien begeben sich weinend zum Grabe, um den Leichnam Christi zu salben. Bei einem Salbenkrämer kaufen sie Salben ein. Der Engel am Grabe verkündigt ihnen Christi Auferstehung; als Gärtner erscheint Christus der Maria Magdalena. Die Frauen verkündigen den Jüngern die Auferstehung Christi. Christus erscheint dem ungläubigen Thomas. Petrus und Johannes machen einen Wettlauf ans Grab. Eine zweite Gruppe zieht nach dem Nicodemus-Evangelium Christi Höllenfahrt herein. Sie enthält folgende Auftritte: Pilatus

1) Milchsack, die Oster- und Passionsspiele, 1880; K. Lange, die lateinischen Osterfeiern, 1887; L. Wirth, die Oster- und Passionsspiele bis zum 16. Jahrh., 1889. — 2) 'Quem quaeritis in sepulcro?' 'Jesum Nazarenum crucifixum.' 'Non est hic, surrexit sicut praedixerat; ite, nunciate, quia surrexit de sepulcro.' (Nach Markus 16, besonders 16, 6.)

zieht ein. Die Juden fürchten, die Jünger möchten heimlich den Leichnam stehlen und dann behaupten, er sei auferstanden. Um das zu verhindern, bitten sie nach längerer Beratung Pilatus um eine Grabwache. Die Ritter ziehen zum Grab. Christus steht auf. Er begiebt sich in die Vorhölle, um die Seelen der Altväter zu erlösen Durch die Ritter wird das Geschehene ruchbar.

Viel größer sind die Passionsspiele angelegt, die erst nach den Osterspielen aufkamen. Nicht wie diese beschränken sie sich auf ein einzelnes Ereignis aus dem Leben Christi, vielmehr ist ihre Absicht, alle wichtigen Ereignisse der evangelischen Geschichte zur Anschauung zu bringen. Sie sind weitaus freier als die Osterspiele, welche an den kirchlichen Ritus gebunden waren. Sie befriedigten in größerem Maße die Schaulust. Der Text konnte zum großen Teil unmittelbar aus den Evangelien herüber genommen werden, oder ließ sich doch mit leichter Mühe darnach dialogisieren. Doch traten bald auch eigene neue Zuthaten hinzu. Weltliche Bestandteile drangen mehrfach ein, besonders mit der Gestalt der Maria Magdalena. Mit diesem Namen war gemeint die ungenannte Sünderin (Luk. 7, 37 ff.), die Christi Füße salbt. Sie erschien zunächst als leichtfertige Sünderin, die beim Krämer sich Schminke und Wohlgerüche kauft. Später erst wurde sie reuig. In den Spielen singt Maria Magdalena Liebeslieder. Die Scene beim Salbenkrämer, die aus den Osterspielen stammt und ursprünglich durchaus ernst gemeint war, gewann so einen ganz weltlichen Charakter. Zu den ernsten Zuthaten gehört Maria am Kreuz. In lateinischen Sequenzen, die schon im 13. Jahrhundert in die geistliche deutsche Dichtung übergingen, wurde die Klage der Maria[1]) unter dem Kreuze in ergreifender Weise dargestellt. Wenn nun, was nahe genug lag, die Bibelworte Christi zu Maria und Johannes an passender Stelle eingefügt wurden, so war eine das Gefühl mächtig erregende dramatische Scene geschaffen. In dieser Form fand die Marienklage im lateinischen, später im deutschen Passionsspiel Eingang.

Ganz ähnlich wie das Osterspiel erwuchs aus dem kirchlichen Ritus die Weihnachtsfeier und daraus das Weihnachtsspiel.[2]) Es setzt sich in der Hauptsache aus drei auch vereinzelt vorkommenden

1) Vgl. Schönbach, über die Marienklagen, 1874. — 2) Weinhold, Weihnachtsspiele und -lieder aus Süddeutschland und Schlesien, 1853; Litteratur zu den Weihnachtsspielen verzeichnet A. Mayer, Z. f. d. A. 29, 104.

Festfeiern zusammen. Für den 6. Januar war das officium magorum bestimmt, die Anbetung der drei Weisen, später der drei Könige aus dem Morgenlande; am 28. Dezember (unschuldige Kindlein) der ordo Rachelis, d. h. Rachel klagte als Vertreterin der Mütter über die in Bethlehem auf des Herodes Geheiß umgebrachten Kinder. Am 25. Dezember fand das officium pastorum, die Anbetung der Hirten statt. Auch hier gestalteten sich zunächst durch Andeutung der Scenerie die einzelnen Feiern zur dramatischen Aufführung. Die drei Scenen werden im Weihnachtsspiel vereinigt, wo dann zuweilen noch einige Erweiterungen aus der Kindheitsgeschichte Jesu hinzukommen, wie z. B. die Flucht nach Ägypten. Vorangeschickt wird ein Prophetenspiel, in dem der heilige Augustinus und die Propheten des Alten Testamentes, sowie die Sibylle Christi Geburt weissagen. Eine Vereinigung der evangelischen Berichte über Christi Geburt, Anbetung der Hirten und Magier, Kindermord zu Bethlehem zeigen bereits zwei lateinische Aufzeichnungen des 11. Jahrhunderts. Für das Alter von solchen Spielen zeugt ferner eine Stelle des Gerhoch von Reichersperg zum Jahr 1120. Er berichtet, daß im Refektorium des Augsburger Klosters von den Schülern unter andern theatralischen Vorstellungen auch der bethlehemitische Kindermord aufgeführt worden sei. Es muß dabei nicht besonders würdig zugegangen sein, wenigstens kann sich Gerhoch in späteren Jahren nur mit tiefer Betrübnis seiner eigenen Mitwirkung dabei erinnern. Im 13. Jahrhundert finden sich die ersten größeren Denkmäler dieser Art, ein ludus scenicus de nativitate domini und ein ludus paschalis sive de passione domini. Im letzteren begegnen bereits deutsche Verse, während der Hauptteil noch lateinisch ist. Die beiden Stücke stehen in der berühmten Handschrift von Benediktbeuern, welche die Vagantendichtungen (carmina burana) enthält. Dadurch fällt Licht auf ihre Verfasser, es sind clerici vagantes. Gewiß wurden die ältesten geistlichen Spiele von Geistlichen selber verfaßt und aufgeführt. Bald aber wirkten auch Laien mit und dabei erwiesen sich die fahrenden Kleriker, die infolge ihrer einstigen Studien ja mit der Geistlichkeit stets in Zusammenhang blieben, als besonders brauchbar. Daß aber in ihren Händen und unter ihrer Pflege die ursprünglich als ernste kirchliche Feier gedachte Dichtung einen weltlichen Charakter annehmen mußte, ist leicht begreiflich. So befindet sich das lateinische Drama bereits in den ältesten erhaltenen Stücken auf dem

Wege, volkstümlich zu werden und mehr der Unterhaltung, als der Erbauung zu dienen. Gegen die damit einreißenden Mißbräuche und gegen das Vorherrschen der weltlichen und possenhaften Elemente, die selbst bei Aufführungen in der Kirche nicht ausblieben, richten sich die mißbilligenden Urteile einzelner geistlicher Schriftsteller und der Synoden.

Eine durchaus eigenartige Stellung nimmt das Drama[1]) vom Ende des römischen Kaisertums und von der Erscheinung des Antichrists ein, das am Ausgang des 12. Jahrhunderts, nach 1188 entstand. Eine alte, ursprünglich von Byzanz geltende Sage wurde um die Mitte des 10. Jahrhunderts nach dem Abendlande gebracht und zur Zeit der Kreuzzüge von einem bedeutenden großen Dichter dramatisch verwertet. Die Mission des römischen Kaisertums war, den Weltsieg des Kreuzes durchzuführen; alle Feinde des christlichen Glaubens lagen am Boden, dann aber gab der römische Kaiser an geweihter Statt im Tempel zu Jerusalem die Abzeichen seiner Würde in die Hände Christi, der nun die Weltherrschaft antreten sollte. Bevor Christus auf Erden erschien, erhob sich der Antichrist, indem er für kurze Zeit die Herrschaft über den Erdkreis an sich riß.

In zwei Hauptakte zerfällt der ludus de Antichristo. Im ersten vereinigt der römische Kaiser Frankreich, dieses erst nach Kämpfen, Griechenland und Jerusalem mit seiner Macht. Als die Heidenschaft sich gegen Jerusalem erhebt, naht auf den Hilferuf der Bedrängten der römische Kaiser und schlägt die Heiden in die Flucht. So etwa war die hoffende Stimmung im Abendland nach dem Mainzer Reichstag von 1188, wo dem römischen Kaisertum deutscher Nation und dem greisen Heldenkaiser Friedrich Rotbart das Vorrecht zuerkannt wurde, das Banner der gesamten Christenheit im Kampfe gegen die Ungläubigen voranzutragen. Nach dem Sieg aber legt der Kaiser Krone und Scepter auf dem Altar des Tempels zu Jerusalem nieder. Im zweiten Hauptakt tritt der Antichrist, begleitet von der Heuchelei und Ketzerei hervor. Er giebt sich für den Heiland aus und schickt nach Griechenland und Frankreich Gesandtschaften mit der Forderung um Unterwerfung. Willig leisten ihm diese Gehorsam, doch an deutscher Kraft, die er kennt und fürchtet, wird er zu Schanden.

1) D. Nat.-Litt. II, 2, S. 319 ff.; herausg. von Zezschwitz 1877; ins Deutsche übersetzt und eingeleitet von demselben 1878.

Aber er sammelt sich wieder und wie er Wunder thut, einen Lahmen aufstehen heißt, einen Aussätzigen heilt, einen Toten erweckt, da gerät auch der Glaube der Deutschen ins Wanken und sie huldigen dem Verführer. Die Heidenschaft unterwerfen sie mit ihren Waffen dem Antichrist. Die Juden faßt er beim Messiasglauben. Elias und Enoch erscheinen und erheben ihre warnende Stimme. Sie erleiden auf des Antichrists Befehl den Märtyrertod. Wie er sich aber nun die Kaiserkrone aufs Haupt setzen will, schmettert ihn ein Blitzstrahl nieder.

Der Dichter hat seinen Stoff mit großem Geschick behandelt, indem er den von der geistlichen Tradition gegebenen Stoff auf politischem Untergrund aufbaute und dadurch in origineller Weise zu vertiefen wußte. Vortrefflich wirkt der Gegensatz der Hauptpersonen, des deutschen Kaisers und des Antichrists. Dieser äfft die Thaten jenes nach Aber nicht in Demut neigt er sich nach dem Sieg, sondern in Hochmut glaubt er sein Ziel erreicht zu haben. Die Charakteristik der Deutschen und Franzosen ist geradezu meisterhaft gelungen. Jene sind unwiderstehlich im Kampf und geraden Sinnes, diese tapfer, doch eitel und übermütig. Dagegen ist Griechenland und Jerusalem unselbständig und auf die Hilfe der andern angewiesen. Die politische Gesinnung des Dichters ist kaiserlich; der Papst tritt handelnd gar nicht auf, er erscheint nur im Gefolge der Kirche. Das Schicksal der Welt, all ihr Heil ist an die Person des Kaisers geknüpft, der aus eigener Machtvollkommenheit, durchaus frei und unabhängig von Papst und Kirche vorgeht. Der Kaiser ist Schirmherr der Kirche und des Christentums. In religiösen Dingen ist der Standpunkt des Verfassers ein freier; er hält sich von jedem Fanatismus fern. Der Streit der Religionen, Heidentum, Judentum, Christentum ist ja auch das Thema des Dramas; im einleitenden Prolog treten sie auf und entwickeln ihre Gegensätze; Heidentum und Synagoge suchen ihre Berechtigung mit Beweisgründen klarzulegen; die Kirche behauptet und verdammt nur, sie ist etwas fest Bestehendes. Alle Wärme und Begeisterung, deren der Dichter fähig ist, gilt aber dem Kaisertum, nicht der Kirche. Höchst vorteilhaft zeichnet sich das Drama durch seine maßvolle Darstellung aus. Nirgends sind plumpe, äußerliche Effektmittel verwendet; der Antichrist ist kein teuflisches Ungeheuer, sondern ein heuchlerischer, gewandter Mensch. Die Charakteristik bleibt überall in den Grenzen der

Menschlichkeit und wird nie übertrieben und unnatürlich. Der zweite Teil, das Erscheinen des Antichrists wurzelt in der Tradition des geistlichen Schauspieles und findet sich auch später öfters vor. Die individuellen Vorzüge des ludus de Antichristo liegen im ersten Teil, in der Auffassung des römischen Kaisertums deutscher Nation. Man griff überhaupt bereits im 12. Jahrhundert über die evangelische Geschichte, über Weihnachtsspiel, Osterspiel und Passion hinaus, indem auch andere Stoffe dramatisch behandelt wurden, z. B. in einem Spiel, das am 7. Februar 1194 zu Regensburg aufgeführt wurde, worin die Erschaffung der Engel, der Sturz Lucifers, die Schöpfung und der Sündenfall, endlich die Propheten, natürlich in Bezug auf Christus vorkamen.

Bereits im 13. Jahrhundert machte ein höfisch gebildeter Dichter in der Schweiz den Versuch, das Osterspiel der deutschen Dichtung zu gewinnen. Sein durchweg deutsch verfaßtes Werk ist nur bruchstückweise erhalten. Er scheint vereinzelt geblieben zu sein und keine Nachfolge gefunden zu haben; wenigstens sind bislang keine andern deutschen Dramen aus dem 13. Jahrhundert aufgefunden worden.

Erst im 14. und 15. Jahrhundert wurde auch das seither lateinische Schauspiel deutsch und dadurch mehr volkstümlich. Zunächst waren die Stücke halb lateinisch und halb deutsch. Schon in der Benediktbeurer Passion waren einzelne lateinische Strophen in deutscher Fassung wiederholt worden, und dieser Gebrauch hielt sich lange. Mit der Zeit aber wurde der gesamte Text deutsch und damit ein gemeinverständliches Volksschauspiel geschaffen. In allen deutschen Gauen tauchen zahlreiche Oster- und Passionsspiele auf, auch Weihnachtsspiele, jedoch nicht so häufig wie die ersteren. Die Namen der Verfasser sind unbekannt; für die Schauspiele bildet sich eine feste Tradition mit typischen Formeln und Wendungen heraus, wie bei den Spielmannsdichtungen machen sich nur selten individuelle Eigenarten bemerklich. Die oft wörtliche Übereinstimmung in den verschiedensten Stücken erklärt sich wohl am besten daraus, daß die ältesten deutschen Spiele in Abschriften vervielfältigt und ausgeliehen wurden. Neben den lateinischen Texten, die mehr oder minder frei übertragen sind, wird die deutsche geistliche *epische* Dichtung vielfach auch im geistlichen Schauspiel verwertet; die Verfasser schöpften oft aus den vorhandenen deutschen Werken. Aber besonders schritt das geistliche Drama in deutscher

Sprache auf der Bahn weiter, in welche bereits die Vaganten eingelenkt hatten, indem es den von der Tradition gebotenen festen Kern zu reichen Detailausführungen erweiterte. In vielen Scenen wird derbe Komik stark aufgetragen und darin läßt sich der Einfluß der deutschen Spielmannsdichtung nicht verkennen. Die Ritter am Grabe werden als Prahler geschildert, die sich der größten Heldenthaten vermessen, aber bei der Erscheinung des Engels, der Jesus aufstehen heißt, eiligst Versengeld geben; beim Wettlauf der Apostel Petrus und Johannes zum Grabe wird Petrus, der hinkt und mißgestaltet ist, verspottet. Die Juden mit ihren stark ausgeprägten nationalen Eigenschaften geben willkommenen Anlaß zu komisch-satirischer Verhöhnung. In den Krämerscenen spiegelt sich ein mittelalterlicher Jahrmarkt wieder; dem Krämer wird ein Knecht und eine Frau beigegeben, die sich untereinander in die Haare geraten und durchprügeln. Großer Beliebtheit erfreuen sich die Teufelsscenen, die sich zu eigenen Teufelsspielen entfalten. Lucifer sendet seine Teufel aus, damit sie ihm Seelen einfangen. Sie bringen Vertreter aller Stände, Bäcker, Schneider, Wirte, Metzger, Weber, Fischhändler, Wucherer, Räuber, Geistliche, Schüler, Schreiber, Buhlerinnen, die nun satirisch vor Lucifers Richterstuhl durchgehechelt werden. Durch Teufelsmasken, fürchterliches Brüllen, durch Prügeleien, Zoten, Flüche, Verdrehungen fremder Sprachen und Worte, durch höllische Tänze suchte man die Lachlust zu erregen. In diesen oft breit ausgeführten Scenen berührt sich das geistliche Spiel zuweilen mit dem Fastnachtsspiel. Bei den Weihnachtsspielen konnten die Hirtenscenen drastisch ausgemalt werden; Joseph mußte mit den Mägden des Herbergswirtes, bei dem die heilige Familie eingekehrt war, sich keifen und herumzanken. Unter Absingen eines deutschen Wiegenliedes wurde das Christkind gewiegt. Die realistische Auffassung des Mittelalters, das alles nur im Gewande der Gegenwart ohne jedes historische Anschauungsvermögen zu betrachten im stande war, tritt beim geistlichen Spiele wieder deutlich zu Tage. Dadurch wurden die Stücke dem Volke wirklich innig vertraut, aber es kam auch viel Rohes und Ungehöriges herein.

Zu den hervorragenden Dramen gehören das Wiener, Frankfurter und Alsfelder Passionsspiel, die größere Stücke gemeinsam haben und oft wörtlich einander ausschreiben; daneben ziehen sie einige Osterspiele herbei und verschiedene Werke der geistlichen

Epik. Unter den Osterspielen ist das in niederdeutscher Sprache zu Redentin bei Wismar (vielleicht von einem Geistlichen Namens Peter Kalw) im Jahre 1464 geschriebene das bedeutendste. Es zeichnet sich durch Einheit der Handlung, wohlüberlegte Gruppierung und gelungene Charakteristik der Personen, durch frische, volkstümliche, humorvolle Darstellung und glückliche Erweiterung einzelner Scenen vorteilhaft aus. Das Weihnachtsspiel ist im 14. Jahrhundert durch die St. Galler Kindheit Jesu, im 15. Jahrhundert durch das volkstümlich derb gehaltene hessische Weihnachtsspiel vertreten.

Die Oster- und Weihnachtsfeiern fanden in der Kirche statt und ebenso großenteils die Oster- und Weihnachtsspiele. Auch bei komisch gehaltenen Scenen war eine Änderung des Schauplatzes nicht unbedingt nötig. Doch schon Gerhoch erwähnt das Refektorium des Klosters als Ort der Schulaufführungen. Nicht nur die Verweltlichung einzelner Scenen unter den Händen der Vaganten und Spielleute, sondern noch mehr die Erweiterung der Handlung drängte das Drama schon frühzeitig aus dem beschränkten Raum der Kirche ins Freie hinaus. Es war dadurch die Möglichkeit einer größeren Zuschauermenge geschaffen, und auch bei ernst gehaltenen Spielen standen keinerlei Bedenken entgegen, da ja verschiedene kirchliche Feiern, wie die Prozessionen, so wie so längst im Freien stattfanden. Man wählte freie Plätze, wie den Marktplatz in den Städten, als Ort der Aufführung. Eine Bühne mit sehr einfacher Scenerie wurde dort aufgeschlagen. Nicht allein der Verweltlichung, sondern auch der Vergrößerung leistete die Verlegung ins Freie Vorschub. Ursprünglich waren nur Geistliche beteiligt gewesen, dann Schüler und Vaganten, endlich Spielleute und Laien aller Art. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts läßt sich die schauspielerische Teilnahme der vielen in den Städten bestehenden Bruderschaften, die besonders bei den Prozessionen mitwirkten, nachweisen, endlich auch die der Meistersinger. Daß die Beteiligung der Bürger notwendig war, verstehen wir, wenn wir hören, daß bei einem 1498 in Frankfurt aufgeführten Passionsspiel 265 Personen auftraten. Die Volksscenen wurden sehr lebendig dargestellt und dazu brauchte man viel Leute.

Außer dem Oster- und Weihnachtscyklus gaben auch noch einige andere mit der Heilsgeschichte zusammenhängende Feste Anlaß zu dramatischen Aufführungen, z. B. das Himmelfahrtsfest. Bereits in

den großen Passionsspielen wie im St. Galler, Alsfelder und Frankfurter war die Handlung bis zur Himmelfahrt geführt worden. Christi Himmelfahrt wurde aber auch in besonderen Schauspielen behandelt Im Jahr 1264 war die Fronleichnamsfeier eingesetzt worden. Für diese wurden besondere Spiele verfaßt; sie stellten in kurzen Zügen die Heilsgeschichte dar, den Sündenfall, die Propheten, die Erlösung. Zwei Spiele des 15. Jahrhunderts, das Egerer und Künzelsauer, beginnen mit der Erschaffung der Engel und reichen bis zu Christi Auferstehung oder gar zum jüngsten Gericht Sie vereinigen also Weihnachts- und Ostercyklus und gehen am Anfang und Ende noch darüber hinaus, indem sie das auch einzeln vorkommende Spiel vom Antichrist und jüngsten Tag anfügen.

Das geistliche Drama ging von der Gestalt des Erlösers aus; deshalb interessierten alttestamentliche Stoffe nur wenig, insoweit sie keine Beziehung auf Christus hatten. Zum Jahre 1264 wird eine sacra comoedia de Josepho vendito et exaltato erwähnt; außer dem Joseph in Ägypten kommen vor ein Urteil Salomonis und eine Susanna im 15. Jahrhundert.

Zu großer Berühmtheit gelangte das Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen. Es wird erzählt, daß es 1322 in Eisenach in Gegenwart des Landgrafen Friedrich von Thüringen aufgeführt worden sei. Da die Fürbitte der Maria selber den thörichten Jungfrauen bei dem Erlöser keine Gnade zu erwirken vermochte, nahm sich der Landgraf dies so zu Herzen, daß man ein tödliches Siechtum, welches ihn wenige Tage darauf befiel, dem erschütternden Eindruck zuschrieb, den Friedrich von dieser Stelle empfangen hatte. In Bezug auf die Form ist bei diesem Drama bemerkenswert, daß die lyrischen Klagen der thörichten Jungfrauen am Schluß in der Nibelungen- und Walthersstrophe abgefaßt sind. Im Gegensatz zu dieser unerbittlichen Strenge steht die unendliche himmlische Gnade im Spiel von Frau Jutten, das 1480 durch einen Meßpfaffen Theodoricus Schernberk zu Mühlhausen verfaßt wurde. Frau Jutte ist die Jungfrau Johanna aus England, welche der Sage nach im 9. Jahrhundert als Papst Johann VIII. den römischen Stuhl eingenommen haben soll. Bereits auf der hohen Schule zu Paris studierte Jutte in Männertracht und erwarb den Doktorgrad. Zu Rom tritt sie in des Papstes Basilius Dienste und kommt zu hohen Ehren. Nach

dessen Tod wird sie Papst. Ein Teufel, den sie kraft ihrer päpstlichen Würde austreibt, offenbart, daß sie ein Weib und schwanger sei. Der Heiland will die Sünderin strafen, aber läßt sich durch Marias Fürbitte zur Barmherzigkeit bewegen. Wenn Jutte freiwillig vor aller Welt die Schande auf sich nimmt, dann soll ihr Gnade widerfahren. Bei der Geburt des Kindes stirbt Jutte, das Volk läuft zusammen, die Teufel holen ihre Seele, doch der Heiland läßt sie durch den Engel Michael aus der Hölle befreien und als liebe Tochter zur himmlischen Freude führen. Der Stoff ist mit Würde und Anstand behandelt und ein Grundgedanke festgehalten: der ehrgeizige Trieb, der das Weib über seine Stellung hinausführte, muß durch freiwillig übernommene Schande gebüßt werden. Von legendarischen Stoffen wurden dramatisch verwertet die Auffindung des Kreuzes durch die Kaiserin Helena, und das Leben des heiligen Georg im 15. Jahrhundert, Dorothea und Katharina im 14. Jahrhundert. In Niederdeutschland wurde im 14. Jahrhundert die Theophiluslegende, jene faustähnliche, bereits von Hrotsuith dramatisierte Sage von dem Priester, der sich um Bischof zu werden dem Teufel verschreibt, aber sich bekehrt und von Maria erlöst wird, als Schauspiel behandelt; drei Rezensionen, die auf eine gemeinsame ältere Quelle zurückweisen, haben sich erhalten. Zum geistlichen Drama kann man auch noch die Totentänze zählen, die seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts in den Handschriften nachweisbar sind. Der Tod erscheint und holt die verschiedenen Stände und Lebensalter zum Tanze ab.

Vom dramaturgischen Standpunkt aus besehen ist das geistliche Schauspiel des Mittelalters sehr schwach. Von einer dramatischen Schürzung und Lösung ist keine Spur vorhanden, äußerlich und kunstlos reihen sich die Scenen aneinander. Die Dramen sind eigentlich nur dialogisierte Epen. Wenn sich einzelne Züge vorfinden, die mehr zu ergreifen vermögen als das übrige, z. B. die Marienklagen, so sind sie in der Überlieferung bereits vorher gegeben, nicht vom Drama erst geschaffen. Schön sind auch einige tief empfundene lyrische Partieen. Doch es ist auch hier nicht eigentlich die Kunst des Dramatikers, die uns anspricht.

Das weltliche Drama, das Fastnachtsspiel[1]) des 15. Jahrhunderts steht nicht höher. Nur ganz vereinzelte Ansätze zur

1) D. Nat.-Litt. XIV, 3, 955 ff.; Hauptsammlung von Keller, Fastnachtsspiele aus dem 15. Jahrhundert, 3 Bände, 1853; Nachlese 1858.

dramatischen Behandlung finden sich vor. Die meisten Stücke sind nur Sprüche und Schwänke in Form des Dialoges oder der auf mehrere Personen kunstlos verteilten Rede.

Schon frühzeitig traten die Spielleute neben ihren anderweitigen Leistungen auch mit theatralischen Vorstellungen auf und heißen deshalb mimi, scenici, histriones. Welcher Art diese mimischen Produktionen waren, vielleicht Puppenspiele, ist nicht mehr auszumachen. Wohl aber ist eben aus dieser Bezeichnung der Spielleute mit Sicherheit zu schließen, daß theatralische Leistungen einfachster Art zu ihrem Repertoire gehörten. Unter dem Volke waren an Festen, zumal an Fastnacht, Vermummungen und Umzüge üblich. Aus solch alten Gepflogenheiten und aus der einfachen Schauspielkunst gingen die erst im 15. Jahrhundert bezeugten Fastnachtsspiele hervor, in denen übrigens fast nur Laien auftraten.

Kleine Gesellschaften junger Leute hielten zu Fastnacht Umzüge von Haus zu Haus; sie waren in Verkleidungen und stellten allerlei Figuren, Narren, Bauern, Bettler, wilde Männer u. dgl. vor. Pfeifer zogen der Schar voran, die ein Vorläufer (Präcursor) oder Ausschreier anführte. Unter Vorantritt ihres Führers begaben sich die Masken in die Häuser, der Ausschreier hielt eine kurze Ansprache an den betreffenden Hauswirt, worin der Zweck ihres Kommens erklärt wurde. Darauf sagten die einzelnen Glieder der Gesellschaft Sprüche verschiedenen Inhalts auf, und der Präcursor beschloß mit einem Epilog das Ganze. In den Sprüchen schilderten die Masken gewöhnlich die von ihnen dargestellten Typen z. B. Bauern oder Narren, Liebesnarren, Trunkene, Schwätzer, und zwar mit der möglichsten Unflätigkeit, wie überhaupt das Schwelgen in Schmutz und Gemeinheit das Charakteristikum der Fastnachtsspiele ist. Manchmal erzählten die Spieler auch irgend welches komische Erlebnis. In dieser einfachsten Form, wo nur Sprüche aufgesagt wurden, ist von einer dramatischen Handlung keine Spur vorhanden, ja sogar der Dialog fehlt. Rätselaufgeben birgt insofern einen dramatischen Keim in sich, als sich Frage und Antwort zwischen zweien daraus entwickeln kann. Ein Fastnachtslied führt eine Reihe alter schöner Volksrätsel vor, die darin zusammengefaßt und um einige schmutzige neue vermehrt sind. Doch wurden auch die Umrisse einer bestimmten Handlung zu Grunde gelegt, und in diesem Rahmen Vorkommnisse aus dem gewöhnlichen Leben geschildert. Ein Bauer

bietet einen Hasen feil, er wird vom Käufer mit schlechtem Geld bezahlt und fängt darüber einen Wortwechsel an. Besonders beliebt sind Gerichtsscenen. Es wird irgend ein Gegenstand, meist ein Streit zwischen Braut- oder Eheleuten, weil sich dabei Gelegenheit bot, das Lieblingsthema, geschlechtliche Dinge mit unglaublicher Freiheit aufs Tapet zu bringen, vor den Richter gebracht, der darüber seine Schöffen vernimmt und sein eigenes Urteil abgiebt. Vor Frau Venus produzieren sich die Liebesnarren, vor dem Kaiser zählen die Ritter ihre Feigheiten her. Eine gewisse Handlung kommt auch dann herein, wenn eine Werbung geschildert wird; die Freiwerber rühmen sich der Reihe nach ihrer Vorzüge, das Mädchen wählt zum Schluß den Schreiber; auch die guten Seiten der umworbenen Braut werden in etwas seltsamer und zweifelhafter Art ins Licht gerückt. Beliebt ist die Scene, wo ein Wunderdoktor und Quacksalber auftritt und seine Roßkuren an den Bauern vornimmt. Indem die einzelnen Typen als Vertreter der Gesellschaftsklassen gelten, gewinnt das Fastnachtsspiel häufig einen lehrhaft satirischen Ton. Zur Allegorie greift das Spiel, wenn Fastnacht und Fasten personifiziert wider einander streiten, oder verschiedene Stände die Ausschweifungen hinterher beklagen, zu denen sie durch die Fastnacht verleitet worden waren. Die erfundenen Scenen aus dem Alltagsleben enthalten am meisten Schmutz und Roheiten. Der Präcursor selber pflegt gewöhnlich im Epilog eine Entschuldigung wegen der Zoten unter Verweisung auf die zu Fastnacht gewährte Freiheit in derlei Dingen vorzubringen. Einen etwas höheren Standpunkt nimmt ein dem Rosenplüt zugeschriebenes Stück ein, wo der Großtürke nach Deutschland kommt und die christlichen Zustände, zumal die abzustellenden Mißbräuche, einer strengen Kritik unterwirft.

Neben diesen einfachen Spielen, deren dürftige Handlung von den Verfassern frei erfunden wurde, stehen einige umfangreichere, die ältere Stoffe, Schwänke, Novellen, Romane einfach dramatisieren. Die Geschichte vom Kaiser und Abt, zu der Ansätze bereits in des Strickers Pfaffen Amis vorhanden sind, wird im Fastnachtsspiel behandelt. Dahin gehört ferner der Domherr und die Kupplerin: eine Kupplerin hat einen Domherrn und eine Bürgersfrau zum Rendezvous zusammenbestellt; der Domherr wird in dringenden Geschäften abberufen. Da greift die Kupplerin den nächsten besten stattlichen Bürger auf und führt ihn zur Frau,

die in dem Eintretenden ihren Mann erkennt und mit gut gespielter Verstellung ihm seine Untreue vorwirft. Kaiser Constantin und die streitenden Rabbiner geht auf Konrads von Würzburg Silvester zurück, wo der Christ gewordene Constantin das Christentum gegen die Anfechtungen der Juden verteidigen läßt. Aus der Artussage stammt Lunetens Mantel: ein Mantel wird an Artus' Hof gebracht, der die wunderbare Eigenschaft hat, daß er allen, die einmal Untreue begangen haben, nicht paßt. Ebendaher stammt das Artusspiel vom Horn, aus dem kein Mann, dessen Frau einmal untreu war, trinken kann, ohne den Inhalt zu verschütten. Von antiken Stoffen wurde das Urteil des Paris dramatisiert Auch der Schwank von Aristoteles, den die schöne Phyllis gesattelt und gezäumt als Reitpferd benützt, kehrt wieder. Aus der deutschen Heldensage ist das Gedicht vom Wunderer entnommen, der eine schöne Jungfrau verfolgt und von Dietrich von Bern getötet wird. Aus dem Schwankbuch von Neidhart Fuchs flossen die Neidhartspiele, die seine Händel mit den Bauern in einem seltsamen Mischmasch aus zeitüblichen Roheiten und feineren höfischen Nachklängen zur Darstellung bringen. Das Volksbuch von Salomon und Markolf war bei seiner dialogischen Anlage leicht und ohne viel Abänderung in ein Fastnachtsspiel umzuwandeln.

Von allen Fastnachtsspielen zeigt eigentlich nur eines Ansätze zur wirklichen Komödie, das schweizerische Spiel vom klugen Knechte.[1]) Ein Knecht betrügt erst seinen Herrn, dann einen Tuchhändler. Als nun beide gegen ihn Klage erheben, wählt er sich einen geschickten Anwalt, der seine Freisprechung erwirkt, indem er dem Knechte den Rat giebt, sich närrisch zu stellen. Das Gericht urteilt, daß der Bauer und der Kaufmann mit Recht ihren Schaden haben, da sie einem Narren sich anvertrauten, der nicht zur Rechenschaft gezogen werden könne. Als nun der Anwalt vom Knechte den versprochenen Lohn fordert, stößt dieser seinen Narrenruf aus und läuft davon. So sind alle drei, Herr, Kaufmann, Anwalt, vom listigen Knecht geprellt. Der Stoff stammt wahrscheinlich aus einem italienischen Volksschauspiel; dessen französische Version, den Monsieur Pathelin, legte Reuchlin 1497 seinem lateinisch geschriebenen Henno zu Grunde. Das deutsche Fastnachtsspiel ist weder von der französischen Farce, noch von Reuchlins Henno abhängig.

1) Die Niederschrift dieses Stückes fällt noch ins 15. Jahrhundert, vgl. Bächtold, Litteraturgesch. der Schweiz S. 210 f.

Das Fastnachtsspiel fand in den Städten Pflege; in der Schweiz war Luzern, in Deutschland Augsburg und Bamberg, besonders aber Nürnberg die Hauptpflegstätte. Der bürgerlich städtische Charakter dieser Spiele äußert sich deutlich darin, daß die Bauern zur Zielscheibe des Spottes gemacht sind. Die Spiele laufen meist nicht unter den Namen ihrer Verfasser; sie waren, wie die niedere Spielmanns- und Volksdichtung, Gemeingut und schrieben unbedenklich auseinander gegenseitig ab. Nur in Nürnberg sind die als Schwankdichter und Spruchsprecher bekannten Rosenplüt und Hans Folz, der Barbier, auch als Verfasser mehrerer Fastnachtsspiele nachweisbar. Dem Rosenplüt werden wahrscheinlich noch mehr Stücke zugehören als das eine, welches ihn als Verfasser nennt. Hans Folz bevorzugt namentlich die schmutzigen Stoffe; doch zeigt sich bei ihm immerhin ein gewisses Streben nach Komik. Rosenplüt und Folz haben jedenfalls zur Verbreitung des Fastnachtsspieles als Litteraturgattung sehr viel beigetragen und, wie in der Schwankdichtung, so auch in der dramatischen, dem Hans Sachs vorgearbeitet.

Individuell bedeutende Verfasser und wirkliche dramatische Leistungen hat das deutsche Schauspiel im 14. und 15. Jahrhundert nicht hervorgebracht.

Die humanistischen Studien gaben zur Übertragung des Plautus und Terenz Veranlassung; von Albrecht von Eyb (1420 bis 1475) erschienen nach seinem Tod 1511 im Druck die Menaechmi und Bacchides; 1486 wurde des Terenz Eunuchus in Hans Nythards Übersetzung gedruckt, 1499 erschienen alle sechs Komödien des Terenz ins Deutsche übertragen von einem ungenannten Verfasser. Diese Verdeutschungen der römischen Lustspiele waren aber lediglich fürs Lesen, kaum für die öffentliche Aufführung bestimmt, und deshalb gewannen sie auch keinerlei Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Schaubühne.

Die Prosa.

Die deutsche Prosa nahm im 14. und 15. Jahrhundert einen großen Aufschwung, und zwar auf allen Gebieten; sowohl Unterhaltungslitteratur wird in Prosa geschrieben: in den Rittergeschichten liegen die Anfänge des deutschen Prosaromanes vor; aber auch die historische und wissenschaftliche Litteratur, die vordem entweder in lateinischer Prosa oder in deutschen Reimen

behandelt worden war, tritt jetzt in ungebundener deutscher Rede auf.

In den vornehmen Kreisen war die ritterliche Dichtung noch immer beliebt, nur weniger in der alten poetischen Form, als vielmehr in prosaischer Darstellung. Hochgestellte fürstliche Frauen interessierten sich noch für die romantischen Stoffe und beteiligten sich selbstthätig an ihrer Umarbeitung. So übertrug die Gräfin Elisabeth von Nassau-Saarbrück die französischen Romane von Loher und Maller (1407) und den Hug Schapler (Hugo Capet) (1437) ins Deutsche. Eleonore, die Gemahlin des Herzogs Sigmund in Vorderösterreich (1448—1480), übersetzte aus einer französischen Handschrift den Roman von Pontus und Sidonia ins Deutsche. Um die deutsche Litteratur erwarb sich besonders die Pfalzgräfin bei Rhein Mathilde, zuerst Gemahlin des Grafen Ludwig von Württemberg († 1450), dann des Erzherzogs Albrecht von Österreich († 1463), durch rege Förderung Verdienste. Auf ihrem Witwensitz Rothenburg am Neckar beschäftigte sie sich viel mit Litteratur. Ihr hatte Hermann von Sachsenheim die Möhrin (1451), Püterich von Reicherzhausen seinen Ehrenbrief (1462) zugeeignet; Niclas von Wyle, Antonius von Pfore und Heinrich Stainhöwel arbeiteten in ihrem Auftrag.

Diese Romane kamen fast alle frühzeitig in den Druck und gewannen rasch die Teilnahme der bürgerlichen Kreise. Sie wurden oft aufgelegt und von ihnen gekauft, als die höhere Gesellschaft, durch welche diese Prosaromane einst ins Leben gerufen worden waren, sich nicht mehr um sie bekümmerte. Man pflegt sie gewöhnlich als „Volksbücher" zu bezeichnen, und diese Benennung hat insofern Sinn, als die Leser der gedruckten Bücher zunächst den bürgerlichen und dann den untersten Schichten der Gesellschaft angehörten, nachdem der Roman im Verlaufe der Zeit auch unter den Städtern an Anziehungskraft verloren hatte. Aber man darf ja nicht glauben, diese „Volksbücher" seien ihrer Entstehung nach ein volkstümliches Erzeugnis. Sie repräsentieren im Gegenteil ihrem Inhalt nach dasselbe, was im 13. Jahrhundert der Ritterroman in Versen war. Allein die Form hatte sich verändert.

An und für sich ist der Wert dieser Werke ein sehr geringer. Die schöpferische Selbständigkeit der Urheber kommt in Bezug auf den Stoff so gut wie gar nicht in Betracht. Es sind trockene Prosaauflösungen älterer deutscher Gedichte oder getreue

Übersetzungen französischer, lateinischer und italienischer Vorlagen. Kulturgeschichtlich, oft auch litterarhistorisch, z. B. wenn die Originale der deutschen Prosa verschollen sind, haben sie dagegen Wert, indem sie für die noch nicht erloschene Teilnahme für diese Art von Dichtung beredtes Zeugnis ablegen.

Von mittelhochdeutschen Gedichten wurden zum Prosaroman umgeformt im Jahr 1472 Wirnts von Grafenberg Wigalois, zuerst gedruckt 1493; Eilharts Tristrant, zuerst gedruckt 1483; des Johann von Würzburg Wilhelm von Österreich, gedruckt 1481; eine Prosaauflösung von Flecks Flore und Blanscheflur findet sich handschriftlich im Jahr 1475, in den Druck kam sie nicht; auch Wolframs Willehalm mit Ulrichs von dem Türlin Einleitung und Ulrichs von Türheim Fortsetzung und Schluß wurde von dem Züricher Kaplan Georg Hochmut im selben Jahre zum Prosaroman umgearbeitet, gelangte aber gleichfalls nicht zum Druck. Ein bereits dem 13. Jahrhundert angehöriger Prosaroman von Lancelot wurde durch Ulrich Fürtrer, ehe er ihn in der strophischen Form behandelte, ausgezogen und wiederum in Prosa neu bearbeitet. Die Romane behaupten oft, aus einer französischen Quelle zu stammen, was keineswegs immer der Wahrheit entspricht. Aber es gab dem Buch offenbar ein höheres Ansehen und noch lange dient der Volksbücherlitteratur der Zusatz: „aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt" als empfehlendes Aushängeschild. Aus einem verlorenen französischen Gedichte, das dem Kreise der Karlssage angehörte, ging ein niederdeutsches Gedicht Valentin und Namelos, die Geschichte zweier Zwillingsbrüder, hervor. Dieses erfuhr im 15. Jahrhundert eine mitteldeutsche poetische und prosaische Bearbeitung.

Die Romane, deren unmittelbare Herkunft aus dem Französischen außer Frage steht, sind Loher und Maller, Hug Schapler, Pontus und Sidonia, die Melusine, durch Herrn Thüring von Ringoltingen, Schultheiß zu Bern, im Jahr 1456 aus einer französischen Quelle entnommen. Thüring folgte dem französischen Gedicht des Couldrette; die Kapiteleinteilung ist in der deutschen Prosa neu geordnet, Kürzungen, Auslassungen, Mißverständnisse, freie Handhabung des Dialoges unterscheiden den deutschen Roman von der Vorlage. Was mit der Verstechnik im französischen Original zusammenhing, kam von selber in der deutschen Bearbeitung in Wegfall. Es mußte natürlich da eine etwas freiere

Stellung des deutschen Übersetzers eintreten, wo er nach französischen Versen arbeitete. Französische Prosa dagegen wurde ohne viel Änderungen übertragen. In der Schweiz wurde um 1450 der französische Prosaroman von Kleomades wörtlich übersetzt; nur ein wenig umfängliches Bruchstück hat sich in einer Berner Handschrift davon erhalten. Nach dem französischen livre du chevalier de la Tour Landry arbeitete Markwart von Stein den Ritter vom Turn; er enthält eine Reihe von Lehren, welche der französische Ritter Geoffroi de la Tour Landry seinen Töchtern erteilt und mit Erzählungen erläutert. Das französische Werk, das in diesem Rahmen eine Anzahl kleinerer Geschichten vereinigt, ist ziemlich jung. 1493 erschien der erste Druck des deutschen Buches. Freier komponiert, da eine französische Quelle bislang nicht bekannt ist, scheint der Roman vom Herzog Herpin und seinem Sohne Löw; er ist handschriftlich im 15. Jahrhundert überliefert und wurde 1514 gedruckt.

Aus lateinischen Vorlagen stammt der Herzog Ernst; aus dem alten deutschen Spielmannsgedicht war nämlich eine lateinische Prosa geflossen und aus dieser dann die deutsche; weiter das Gespräch zwischen Salomon und Markolf (1482); die Geschichte von den sieben weisen Meistern (handschriftlich im 15. Jahrhundert, wurde außerordentlich oft gedruckt); die Novellensammlung Gesta Romanorum (entstanden in England um die Mitte des 14. Jahrhunderts) unter dem Titel „der Römer That"; der Trojanerkrieg, den Hans Mair aus Nördlingen 1392 nach des Guido von Columna historia de excidio Trojae (1237) verfaßte; eine Geschichte Alexanders des Großen im Jahr 1444 von Johann Hartlieb geschrieben, gedruckt 1472 und öfters; Apollonius von Tyrus, von Heinrich Stainhöwel 1461 verfaßt, 1474 und öfters gedruckt; auch Barlaam und Tundalus im Ausgang des 15. Jahrhunderts. Wir begegnen hier zum Teil denselben Stoffen, die den mittelhochdeutschen Gedichten zu Grunde liegen; aber sie sind wieder unmittelbar und ohne Kenntnis der älteren Dichtungen aus den lateinischen Vorlagen geschöpft. Die Sage von Robert dem Teufel erfuhr bereits im 15. Jahrhundert eine deutsche Prosabearbeitung, Historie von einem Königssohn des Teufels Kinde. Diese Bearbeitung hat alle Eigennamen weggelassen, sodaß man also nur aus dem Inhalt ihren genauen Anschluß an Robert le diable erkennt. Vorlage war nicht das weit-

verbreitete, 1496 zuerst gedruckte französische Volksbuch ‘la vie de Robert le diable’, sondern eine ältere lateinische Prosafassung. Die deutsche Prosa ist nicht gedruckt worden. Darum gehört sie auch nicht unter die bekannten Volksbücher.[1]) Der liber consolationis des Albertanus von Brescia (1248) enthielt in Form eines Gespräches zwischen Melibeus und seiner Frau Prudencia Lehren, Gleichnisse und Erzählungen zum Trost in den Widerwärtigkeiten des Lebens. Im 15. Jahrhundert wurde der Melibeus ins Deutsche übertragen. Antonius von Pforr (urkundlich 1455 bis 1477) verdeutschte vortrefflich des Johannes von Capua directorium humanae vitae als Buch der Beispiele der alten Weisen. Es wurde 1470 zuerst gedruckt und gewann weite Verbreitung. Zu Grunde liegt eine altindische Fabelsammlung (pancatantra), die ins Persische, dann ins Arabische, von dort ins Hebräische und hieraus endlich noch im 13. Jahrhundert durch Johannes von Capua steif und sklavisch ins Lateinische übersetzt worden war. Das Schachzabelbuch des Jacobus de Cessolis, das im 14. und 15. Jahrhundert mehrmals dichterische Behandlung gefunden hatte, wurde daneben auch nach dem lateinischen Original unmittelbar in deutsche Prosa übersetzt und seit 1477 öfters gedruckt.

Der alte französisch-byzantinische Stoff von Flore und Blanchefior kehrte durch italienische Vermittlung, durch des Boccaccio Filocopo, abermals in die deutsche Litteratur ein; 1499 erschien die ‘histori der hochen lieb des kuniglichen fursten Florio und von seyner lieben Bianceffora’. Schon vorher war durch einen Mann Namens Arigo das gesamte „Decamerone“ ins Deutsche übertragen worden. Das deutsche Decamerone bildete in der Folgezeit für Dramatiker, Spruchdichter, Meistersinger und Verfasser von Schwankbüchern und Novellensammlungen ein wichtiges Quellenwerk.

Die italienische Renaissancelitteratur fand in der deutschen Prosa Eingang; zum Teil dieselben fürstlichen Frauen, wie Eleonore von Vorderösterreich und die Erzherzogin Mathilde, haben diese Richtung veranlaßt. Heinrich Stainhöwel (geb. 1412, gest. 1482) war nach Vollendung seiner Studien Arzt in Eßlingen, seit 1450 Stadtarzt in Ulm und zugleich Leibarzt der Grafen von Württemberg. Aus dem Lateinischen übertrug er

1) Breul, Sir Gowther S. 66 behauptet, alle deutschen Fassungen der Robertsage gehören erst unserem Jahrhundert an. Durch die Prosa in den Münchener Handschriften Cgm. 537 und 539 aus dem 15. Jahrhundert wird diese Behauptung widerlegt. [Vgl. Germania 37, 44 ff.]

den Apollonius von Tyrus, die von Petrarca latinisierte Griseldis des Boccaccio, und die Schrift des letzteren 'de claris mulieribus'; er widmete sie der Eleonore. Sein berühmtestes Werk ist der Esopus, der zwischen 1476 und 1480 zuerst erschien. Er gab darin deutsch und lateinisch die vita Aesopi und eine selbständige Kompilation von lateinischen Bearbeitungen und Nachahmungen äsopischer Fabeln, die er noch mit einigen Geschichten aus einer mittelalterlichen Novellensammlung, der disciplina clericalis des Petrus Alfonsus, und aus den Werken des berühmten Florentiners Poggio (1380—1459) erweiterte. In Stainhöwels Übersetzungen des Apollonius und Esopus bleibt natürlich, entgegen dem Verfahren der früheren mittelalterlichen Bearbeitungen, der antike Charakter der Erzählungen völlig gewahrt. Bemerkenswert ist, daß Stainhöwel die italienische Renaissancelitteratur nicht aus den Originalen, vielmehr aus lateinischer Vermittlung schöpfte. Der Schweizer Niklas von Wyle[1]) (geb. im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, 1445 Ratsschreiber in Nürnberg, 1449 Stadtschreiber in Eßlingen, 1469 Kanzler des Grafen Eberhard zu Württemberg, gest. 1478 oder 1479) stand in nahen persönlichen Beziehungen zu dem Begründer der humanistischen Studien in Deutschland, zu Äneas Silvius Piccolomini, nachmaligem Papste Pius II. Er übertrug zum Teil im Auftrag der Erzherzogin Mathilde lateinische Schriften der italienischen Humanisten Aneas Silvius, Poggio, Petrarca, Lionardo Aretino und des gelehrten Züricher Chorherrn Felix Hemmerlin. Er gab diese 'translatzen' zunächst einzeln heraus, vereinigte aber 1478 achtzehn zu einer Sammlung. Von novellistischen Stoffen befindet sich darunter des Äneas Silvius berühmter Roman Euriolus und Lucretia, des Boccaccio Guiscardo und Sigismonda nach Lionardo Aretinos lateinischer Übertragung, und von antiken Stücken des Lukianos goldener Esel nach Poggios lateinischer Bearbeitung. Niklas von Wyle baute seine Sätze absichtlich nach lateinischen Prinzipien, so daß sein Stil sehr undeutsch sich ausnimmt; häufig wendet er den Accusativ cum Infinitiv an; auch Fremdwörter gebraucht er mehr als gut ist. Er glaubte, durch diese Nachahmung des Lateinischen die deutsche Sprache zu veredeln.

Freier in Form und Inhalt stellt sich Albrecht von Eyb

1) Zu Niklas von Wyle vgl. Bächtold, Geschichte der deutschen Litteratur in der Schweiz S. 225 ff.

(1420—1475) der von ihm benützten Litteratur gegenüber. Er fügt die von ihm übersetzten Erzählungen längeren lehrhaften Werken an, in denen er wieder Citate aus seiner großen Belesenheit in reicher Fülle anbringt. Seine margarita poetica ist eine Sammlung prosaischer und poetischer Stellen aus antiken und mittelalterlichen lateinischen Autoren mit dem Zweck, für die Stilistik und Rhetorik Musterbeispiele aufzustellen. In einem deutschen Buch über die Ehe behandelt er die Frage: 'ob einem mann sey zenemen ein eelich weib oder nit.' Er giebt unter anderen Anekdoten und Geschichten hier eine kurze Fassung der Novellen Guiscardo und Sigismonda und Marina und der Legende von Albanus. Das Ehebuch erschien 1472. Schon vorher hatte er in einer Einleitung zu einer freien Bearbeitung der Gisardis (Griseldis des Boccaccio, nach Petrarcas lateinischer Fassung) dieselbe Frage behandelt. Nach seinem Tode erschienen auch Übersetzungen lateinischer Komödien, der Menaechmi und Bacchides des Plautus und von Ugolinos Philogenia. Er übersetzte die Plautinischen Komödien nicht sklavisch, vielmehr suchte er sie zu verdeutschen, der deutschen Umgebung anzupassen, indem er den Helden und Heldinnen deutsche Namen gab und auch im Dialog echt deutsche, oft sprichwörtliche Redensarten an Stelle der lateinischen gebrauchte. Albrecht von Eyb schreibt überhaupt einen guten deutschen Stil, den er nicht durchs Lateinische verderbt. Wegen seiner Sprachgewandtheit gebührt ihm der erste Platz unter den Übersetzern des 15. Jahrhunderts.

Ein wirkliches Volksbuch, das im 16. Jahrhundert zu hohem Ansehen gelangte, oft in fremde Sprachen übersetzt und von Hans Sachs und Ayrer als Quelle benutzt wurde, ist der Eulenspiegel.[1]) Das nur in hochdeutschen, niederrheinischen und niederländischen Drucken erhaltene Buch ist sächsischen Ursprungs. Auf einen Bauernsohn, der aus dem Braunschweigischen gebürtig war und im 14. Jahrhundert gelebt haben soll, wurden im 15. Jahrhundert allerlei Schwänke übertragen. Der Eulenspiegel ist der Typus eines witzigen, verschlagenen Bauern, welcher den Städtern, besonders den Handwerkern, allerlei böse Streiche spielt. Im Fastnachtsspiel wurde der Bauernstand vom Bürger verspottet, hier aber verhöhnte umgekehrt der Bauer den Städter. Die Geschichte Eulenspiegels, die in zahlreiche einzelne Schwänke zerfällt,

1) D. Nat.-Litt. XXV, 1ff.

wurde von einem einzelnen Mann, vielleicht in Hildesheim um 1483, geordnet. Dieses niederdeutsche Original, ebenso der erste, um 1500 angefertigte, darauf beruhende hochdeutsche Druck ging verloren. Auf hochdeutschem Gebiet wurde der Eulenspiegel mit Schwänken des Pfaffen Amis und des Kalenbergers vermehrt. Bei der Übertragung liefen aber auch sicher mancherlei Mißverständnisse mit unter.

Die Geschichtschreibung[1]) in Prosa nimmt im 14. und 15. Jahrhundert überhand. Im 12. und 13. Jahrhundert waren Deutschlands Geschichtsquellen meistens lateinisch, nur die romanhafte Historiographie, wie die Kaiserchronik, wurde in dichterischer Form deutsch behandelt. Jetzt aber wird fast allgemein deutsch geschrieben. Große weitausschauende und tiefblickende Geister haben sich in unserer Periode nicht mit Historiographie abgegeben. Überwiegend ist die Lokalgeschichte, Städtechronik; die allgemeine Reichsgeschichte wird zwar beigezogen, jedoch meistens nur in Auszügen aus den älteren besseren lateinischen Werken. Auch die Geschichtschreibung ist durch den bürgerlichen Charakter stark beeinflußt. Früher hatten sich vornehme, oft politisch bedeutende Männer damit abgegeben, denen natürlich ein höherer Standpunkt eignete; jetzt beteiligen sich bürgerliche Kreise, bürgerliche Interessen daran. Die Verfasser können wohl aus ihrer nächsten Umgebung zuverlässig berichten, aber den größeren politischen Ereignissen stehen sie meistens fern und besitzen kein staatsmännisches Verständnis dafür. Für die Kenntnis der Weltgeschichte wurden trockene schulmäßige Kompendien verfaßt. Sagenhafte Elemente nimmt auch die Geschichtschreibung des 14. und 15. Jahrhunderts in großer Masse in sich auf, aber nicht die blühende Dichtung der Volkssage, vielmehr gelehrte, tendenziös erfundene Berichte, die sich namentlich bei der Urgeschichte der Städte, Stämme und Adelsgeschlechter üppig wuchernd ansetzen. Wir begegnen häufig der absichtlichen Erfindungssucht einzelner Autoren.

In Prosa aufgelöst wurden die Kaiserchronik, Rudolfs von Ems und Jans Enikels Weltchronik. Sie können ihrer Entstehung nach mit den Prosaromanen aus mittelhochdeutschen Gedichten verglichen werden.

Nur wenige der bekannteren Chroniken können hier namhaft

1) Vgl. O. Lorenz, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter seit der Mitte des 13. Jahrhunderts, 3. Aufl. 1886, 2 Bände.

gemacht werden. In St. Gallen war die Klostergeschichte vom 9. bis zum 13. Jahrhundert von hervorragenden Darstellern lateinisch in den casus monasterii Sancti Galli geschrieben worden. Im 14. Jahrhundert schloß sich Christian Kuchemeister an die lateinischen Aufzeichnungen unmittelbar mit einer deutschen Klosterchronik an. Er schilderte die Zeit von 1228—1329. Im Vordergrund des Interesses stehen natürlich die Ereignisse im Kloster und in dessen nächster Umgebung. Doch sind auch die Beziehungen zu Kaiser und Reich eingehend erörtert. Kuchemeister benutzte sehr wertvolles Material, das Archiv des Klosters, und erzählte klar und unbefangen. Die Chronik von Straßburg schrieb Fritsche Closener bis 1362. Er hat in Bezug auf die Weltgeschichte und auch auf Straßburger Verhältnisse vielfach ziemlich unselbständig aus älteren bekannten Quellen geschöpft; wertvoll sind aber seine Nachrichten über verschiedene Straßburger Merkwürdigkeiten, wie die Seuchen, die Fahrten der Geißlerbrüder, Bürgerzwiste und Bauten. Jakob Twinger von Königshofen verfaßte eine deutsche Straßburger Chronik in drei Redaktionen. Die letzte reicht bis 1415; er wollte für die klugen Laien schreiben, weil doch diese von alten und neuen Ereignissen ebenso gern lesen, wie die gelehrten Pfaffen. Er schrieb wesentlich auf der Grundlage seiner Vorgänger, die er wörtlich übernahm, eine Universalgeschichte in sechs Kapiteln. Das erste handelte von den verflossenen Weltaltern, es war also Urgeschichte; das zweite und dritte von Kaisern und Päpsten; das vierte und fünfte von Straßburg, jenes von den weltlichen Ereignissen, dieses von der Bischofsgeschichte. Ein 6. Kapitel gab ein alphabetisch geordnetes Materienverzeichnis. Was den Inhalt anlangt, ist Twingers Werk eine reine Kompilation. Aber neu ist eben die Einteilung, die Trennung von profaner und kirchlicher Geschichte. Und weil es zum erstenmal in übersichtlicher Weise eine deutsch geschriebene Universalgeschichte enthielt, wurde es sehr günstig vom Laienpublikum aufgenommen und viel gelesen Von weiteren Städtechroniken erwähnen wir die des Tilmann Elhem von Wolfhagen über Limburg, welche bis 1398 reicht. Interessant bei dieser Chronik ist das Eingehen des Verfassers auf volkstümliche Vorkommnisse. Er erzählt viel von Trachten und von den Volksliedern; ferner die Chroniken von Köln, Bern, Augsburg, Nürnberg, Breslau, Lübeck, Magdeburg u. s. f.

Johannes Rothe verfaßte eine thüringische Chronik, die 1421 vollendet war. Sie baut sich auf universalgeschichtlicher Grundlage auf und nimmt erst allmählich auf die engere Landesgeschichte Rücksicht. Geschichtliche und sagenhafte Elemente sind darin verschmolzen. Rothe weiß geschickt zu erzählen und gesund zu urteilen. Seine historiographischen Leistungen stehen inhaltlich und formell höher als seine poetischen.

Die gelehrte Sagenerfindung zeigt sich in einer österreichischen Chronik (bis 1398), die Gregor Hagen zugeschrieben wird, und in welcher die Abstammung der Österreicher mit alttestamentlichen Fabeln in Verbindung gesetzt wird, in der bayrischen Chronik des Ulrich Fürtrer (1478—1481 verfaßt) und besonders in des Eulogius Kiburger († 1506) gelehrter Abhandlung vom Herkommen der Schwyzer. Es wird darin die Abstammung der Schweizer von den Schweden behauptet, indem etymologisch Suicia und Suecia zusammengestellt werden. In den Schweizer Chroniken wuchert überhaupt diese Art von Sagenbildung am meisten, mitunter auch am glücklichsten, wie nachmals beim Tell.

Manchmal wurde auch ein einzelnes Ereignis beschrieben, wie z. B. das Konstanzer Konzil von Ulrich Richental, der ein Tagebuch darüber führte, worin gute Charakteristiken der anwesenden geistlichen und weltlichen Herren vorkommen. Eine Kaiserbiographie, das Leben Sigismunds, schrieb der Mainzer Bürger Eberhard Windeck auf Grund von urkundlichem Material und persönlicher Erinnerung, doch in schlechter Ausführung mit vielen Irrtümern.

Die Reisebeschreibungen des Venetianers Marco Polo, der 1271—1295 Asien bis zum Stillen Ocean kennen lernte, und die des Engländers John Mandeville, der 1322—1355 auf Reisen war, wurden mehrmals ins Deutsche übersetzt. Die Pilger, welche im 14. und 15. Jahrhundert das Heilige Land besuchten, hinterließen oft Reisebeschreibungen, in denen sie ihre Erlebnisse schilderten. Neben den Merkwürdigkeiten von allgemeinem Interesse, die ihnen in der Fremde, in Italien, Palästina und Ägypten aufstießen, beschrieben sie besonders die berühmten Reliquien und heiligen Stätten, welche sie besuchten. Eine Anzahl solcher Reiseberichte, die jedoch litterarisch ohne viel Wert sind, hat sich erhalten.[1])

1) Vgl. Röhricht und Meißner, deutsche Pilgerreisen nach dem Heiligen Lande, 1880; Röhricht, deutsche Pilgerreisen nach dem Heiligen Lande, 1889.

Der Münchener Bürger Johannes Schiltperger war von 1395 bis 1427 als Gefangener im Morgenland und schilderte seine Erlebnisse.

Die Naturgeschichte ist durch das Buch der Natur des Konrad von Megenberg (1349—1350[1]) vertreten. Es ist eine freie, teils gekürzte, teils erweiterte Übersetzung des liber de naturis rerum von dem Dominikaner Thomas von Cantimpré (zwischen 1233 und 1248 verfaßt). Manche volkstümliche abergläubische Ansicht hat Konrad mit dem ihm bei Thomas überlieferten Stoffe verbunden, dazwischen hinein kulturgeschichtlich lehrreiche Abschweifungen und moralische Ermahnungen eingeflochten. Das Buch erfreute sich einer außerordentlichen Beliebtheit, die es bis ins 15. Jahrhundert behauptete. Die „deutsche Sphära" war das erste populäre Handbüchlein der Physik und Astronomie, ebenfalls auf einer lateinischen Vorlage des Johann Holywood beruhend. Es gewann jedoch bei weitem nicht dieselbe Bedeutung, wie das Buch der Natur.

Der Arzt Heinrich Mynsinger schrieb 1440 ein Handbuch für Jäger von den Falken, Pferden und Hunden, das er auf Befehl des Grafen Ludwig von Württemberg nach dem Traktat des Albertus Magnus de falconibus, asturibus et accipitribus anfertigte.

Auch die geistliche Prosa berührt sich stofflich vielfach mit der geistlichen Dichtung der früheren Jahrhunderte, indem teils aus den älteren Gedichten Prosaauflösungen gemacht werden, teils dieselben lateinischen Quellen, die zuvor als Grundlage für gereimte Werke gedient hatten, nun in deutsche Prosa übergehen. Das 14. und 15. Jahrhundert ist ebenso reich an prosaischen Legenden, wie das 13. Jahrhundert solche in poetischer Form besaß. Kulturgeschichtlich interessant sind die Verdeutschungen der Bibel[2]), die natürlich insgesamt auf der Vulgata beruhen. Die Bibel war stückweise, besonders die Evangelien, auch in früherer Zeit übersetzt worden, dem Laien vermittelten aber namentlich die daraus geflossenen zahlreichen geistlichen Dichtungen ihren Inhalt. Des Rudolf von Ems Weltchronik machte in größerem Umfang das Alte Testament bekannt. Daraus gingen wieder teilweise unter erneuter Beiziehung der Vulgata prosaische Geschichten hervor. Endlich wurde das gesamte Alte und auch das Neue Testament

1) D. Nat.-Litt. XII, 1, S. 425ff.; herausg. von Pfeiffer 1861. — 2) Vgl. W. Walther, die deutsche Bibelübersetzung des Mittelalters I. 1889.

übersetzt. Beide zusammen wurden 1466 als die erste deutsche Bibel von Johann Mentel in Straßburg gedruckt; in einer vierten 1473 veranstalteten Auflage wurde der deutsche Text durchgesehen und verbessert. Bis 1518 erlebte diese erste deutsche Bibel 13 hochdeutsche Auflagen. So besaßen die Laien allerdings schon vor Luther eine vollständige deutsche Bibel, aber seine Aufgabe war dadurch kaum erleichtert; denn er mußte einerseits unmittelbar aus dem hebräischen und griechischen Grundtexte schöpfen, andererseits einen wahrhaft deutschen Stil und deutschen Ausdruck finden; die ältere deutsche Bibel war ungelenk und haftete allzusehr am Wort, so daß sie eigentlich nur für Kenner der Vulgata ganz verständlich war.

Für die deutsche Prosa haben die Mystiker[1]) weitaus das Größte gethan. Nicht allein entfaltet sich bei ihnen der Gebrauch der ungebundenen Rede zur schönen freien Form, auch der Inhalt ihrer Schriften ragt an Bedeutung über alles andere, was das 14. und 15. Jahrhundert geschaffen hat, hinaus. Wahre Poesie und Gedankentiefe ist bei den Mystikern zu Hause. Der Gehalt der Mystik ist die Minne, die Gott, den Urgrund alles Seins, und die Seele verbindet. Bereits in zahlreichen Dichtungen des 13. Jahrhunderts trat dieser Gedanke uns entgegen, er kleidete sich mit Vorliebe in das Hohe Lied, das als die Brautschaft der Seele mit Gott gedeutet ward. Die ältere mystische Bewegung in Deutschland im 12. und 13. Jahrhundert ging von den Frauen aus, meistens von adeligen Damen in den Klöstern. Es ist das sehnsüchtige Verlangen des Gemütes nach unmittelbarer Vereinigung mit dem Göttlichen. Am schönsten kam dieses Gefühl zum Ausdruck in der Schrift der Mechthild von Magdeburg († um 1277) vom fließenden Licht der Gottheit, die von Heinrich von Nördlingen um 1344 für seine Freundin Margareta Ebner ins Hochdeutsche übersetzt wurde. Das niederdeutsche Original dieser Offenbarungen ging verloren. Die Seele, die Braut, geht dem jungen Bräutigam entgegen. Der Fürst kommt ihr entgegen im Morgentau beim Vogelsang, im Walde, wo die süßesten Nachtigallen schlagen, und führt sie zum Tanze. Als vollerwachsene Braut naht sie sich dem Freunde. Was der weltliche

1) D. Nat.-Litt. IX, Einleitung; D. Nat.-Litt. XII, 2, S. 153ff.; die Texte bei Pfeiffer, deutsche Mystiker des 14. Jahrhunderts, 2 Bände 1845—57; weitere Litteratur bei Goedeke, Grundriß I², S. 209ff.; Hauptwerk über die Mystik Preger, Geschichte der deutschen Mystik im Mittelalter, 2 Bände, 1874—81.

Minnesang an Schönem und Innigem besaß, das nahm diese religiöse mystische Vorstellung in ihren Dienst und beschrieb so ihre Liebe zum Erlöser. Oft geschahen Wunder und Christus trat sichtbar vor das Auge dieser Frauen in den geheiligten Stunden ihrer Verzückungen. Ein übernatürliches Schauen in Vergangenheit und Zukunft und nach weit entfernten gleichzeitigen Ereignissen ward ihnen dann verliehen. Als Seitenstück zu dieser religiösen Frauenliebe, die eben durch des Erlösers Gestalt bedingt ist, stellen sich für das Gefühlsleben des Mannes mancherlei Züge aus dem Marienkult. Unsre Frau ist ja schon längst der lichte Morgenstern, zu dem das sehnsuchtsvolle Auge aufschaut in unendlicher Minne. Maria, die ewige Jungfrau, wird die Seelenbraut des einsamen Klerikers, der ihr Treue bis zum Tode hält. Doch auch jedem Frommen, dem Ritter wie dem Geistlichen, verlobt sie sich. Der charakteristische Zug dieser älteren, vielfach in der Dichtung des 13. Jahrhunderts anklingenden Mystik ist die unmittelbare, nicht auf Kirche und Priester angewiesene Verschmelzung der Seele mit Gott, dargestellt im farbenprächtig ausgemalten Bilde der Minne.

Die großen Meister der Mystik im 14. Jahrhundert, voran Eckhart, bauen diesen herrlichen dichterischen Gedanken zum philosophischen System aus, das, soweit es möglich ist, mit den Begriffen der mittelalterlichen Philosophie, der Scholastik und des kirchlichen Dogmas in Einstimmung gebracht wird. Der Schöpfer des Systems, das in Wort und Schrift, in Traktaten und Predigten rasch sich verbreitet und vornehmlich auch bei den Laien begeisterte Anhänger findet, während die Kirche sich der daraus drohenden Gefahr bald bewußt wird, ist Meister Eckhart. Die Städte Straßburg, Köln, Basel werden die Centren dieser Bewegung. Eckhart war um 1260 in Thüringen geboren und trat frühzeitig in den Orden der Dominikaner ein; in Paris, Straßburg, Frankfurt und Köln bekleidete er hohe Ämter und Würden des Ordens. 1326 wurde ein Gericht zur Untersuchung seiner Lehre auf ihren etwaigen ketzerischen Inhalt eingesetzt. 1327 starb Eckhart, nachdem er vorher öffentlich erklärt hatte, daß er stets Ketzerei verabscheut habe und bereit sei das, was ihm als solche nachgewiesen werde, zu widerrufen. Man möchte wohl aus diesen Worten den Sinn entnehmen, daß er sich wohl getraute, seine Lehre als wahr zu erhärten. Erst nach seinem Tode 1329 kam

der Entscheid des Papstes heraus, worin ein Teil der Lehre als ketzerisch verdammt wurde mit der (nicht nachweisbaren!) Behauptung, Eckhart habe selber noch widerrufen. Gott ist das Sein, aber auch die Potenz des Seins, die Möglichkeit des Seins, das Werden. Dadurch rettet Eckhart den freien Willen Gottes, seine Persönlichkeit und das Dogma von der Dreieinigkeit. Der Grund Gottes ist die göttliche Wesenheit, worin alles Sein und Seinkönnen beschlossen ist. Diesem Wesen der Gottheit in seiner Stille und Einheit entfließt, wie der Blume der Duft, der Sonne der Schein, das einfältige Bild seiner selbst, die Person Gottes. Die göttliche Person verlangt nach ihrem Bilde, nach dem ungeborenen Wort, dem Sohne. Der Heilige Geist ist der Gemeinwille beider, die Minne des Vaters und Sohnes. Christus, das Bild Gottes, ist die höchste Form oder Idee, zu der sich alle andern Geschöpfe wie abgeleitete Formen verhalten. Alle Kreaturen sind ursprünglich bloße Möglichkeiten im göttlichen Wesen, welche der Schöpfung und Verwirklichung durch den Willen Gottes harren. Auch die Materie ruht in der göttlichen Wesenheit; sie bildet die Grundlage für die Formen der Dinge. So ist die Welt eigentlich nur der ausgestaltete Gedanke Gottes und geht ungeteilt in Gott auf; aber durch die Schöpfung entwickeln sich auch die Dinge zu einem individuellen eigenen Wesen. Christus ist das Schöpfungsziel, da ja alles andere nur wie abgeleitet zu ihm sich verhält. Ihm muß der Mensch gleich werden. Seinem innersten Wesen aber ist das Bild Gottes eingeprägt. Dieses soll die Sonderheit des Menschen, alles Sinnliche „überformen". Durch die völlige Abstraktion von allem Irdischen, Bunten, Scheinbaren, durch das völlige Aufgehen im tiefsten innerlichen Grunde der Seele kehrt der Mensch zum ewig wahren Göttlichen zurück, er wird selber Gott, indem er die Erscheinungswelt, die ihm Trennung von Gott in der Vielheit der Formen und Individuen vorspiegelt, verneint. In dieser Lehre von der göttlichen Wesenheit, die der Grund alles Bestehenden ist, die ungeteilt in allem lebt, was der Mensch nur befangen im principium individuationis über der bunten Vielheit der Erscheinungswelt nicht durchschaut, zu der er aber unmittelbar aus seiner Seele zurückkehren kann, berührt sich Eckhart vielfach mit Schopenhauers idealem Pessimismus und mit einigen indischen philosophischen Systemen. Der Glaube aber ist nach Eckhart nicht Unterwerfung unter die kirchliche Autorität, viel-

mehr unmittelbare Hingabe an das Göttliche selbst. Ein schöner Zug bei Eckhart ist, daß er trotz des Sehnens der Seele nach dem Vereintsein mit Gott, das in den Verzückungen oft Wahrheit wurde, der reinen Ethik, die sich in wahrhafter aufrichtiger Werkthätigkeit äußert, den Vorzug zugestand. Wenn einer in Verzückung wäre und er hätte einem Siechen ein Süpplein zu bringen, so sei es besser, von der Verzückung zu lassen und der Liebespflicht zuerst nachzukommen. In einem tiefsinnig schönen Gespräch[1]) mit „einem armen Menschen", der aber ein König ist, da er „alle Kreatur ließ und Gott im lautern Menschenherzen fand" und nun ewiglich in Ruh und Freude lebt, erkennt er die Macht des Laien an, der ganz aus sich selber heraus zur Vereinigung mit Gott gelangt. Eckhart sucht mit seiner Philosophie auf dem Boden der wissenschaftlichen und theologischen Anschauung seiner Zeit zu bleiben. Er geht daher vielfach von scholastischen Lehren aus und benützt scholastische Begriffe, wobei er in seinen deutschen Werken bemüht ist, eine deutsche philosophische Terminologie sich zu schaffen; er bestrebt sich ferner, aus der Bibel und aus den Kirchenschriftstellern, aus dem kirchlichen Dogma seine Behauptungen zu begründen. Für die Wirkung seiner Lehre war dies gut und notwendig; aber wenn wir seine Lehre an und für sich betrachten, muß eingestanden werden, daß eben diese Tradition, über die Eckhart bereits sich so hoch erhob, oft auch Unzulänglichkeiten und Unvollkommenheit im Gefolge hatte und den freien Flug seines Denkens hemmte. Nach ihrem philosophischen Gehalte hatte Eckhart die Mystik nicht allein geschaffen, sondern auch vollendet. Ein Fortschritt nach dieser Richtung geschah von den späteren nimmer; wohl aber kommen andere Seiten der Mystik bei andern neu und erhaben schön zur Geltung.

Heinrich Seuse (geb. zwischen 1295 und 1300) brachte den größten Teil seines Lebens im Dominikanerkloster in Konstanz zu, später in Ulm, wo er 1366 starb. In ihm gewann das poetische Element der Mystik neue Geltung. Sein Leben wurde von einer Frau, der Nonne Elsbet Stagel, der Tochter des Züricher Ratsherrn Rudolf Stagel, beschrieben. Die schwärmerische Minne, die Zug um Zug Weltliches aufs Geistliche überträgt, zieht sich durch das Wirken dieses Mannes hin; und wie

1) D. Nat.-Litt. XII, 2, S. 165.

das Leben der Mechthild von Magdeburg das geistlich umgewandelte Bild der Frauenliebe gewährt, so zeigt Seuse den minnenden Mann. Ihm, der von Jugend auf ein minnereiches Herz hat, erscheint einmal in überirdischer Pracht die hohe Minnerin, die ewige Weisheit. Von nun an ist er für immer ihrem Dienste geweiht; sie schwebt hoch im Wolkenthron, sie leuchtet wie der Morgenstern und scheint wie die spielende Sonne. Sie grüßt ihn minniglich und lächelt ihn an: „gieb mir dein Herz!". Zu Neujahr erbittet er sich, wie es Brauch des Landes ist, von der Geliebten ein Kränzlein; vor ihrem Bilde kniet er nieder und grüßt ihre Schönheit. Auch Seuse will von seinem Ostertag, von seines Herzens Sommerwonne, die sein junges Herz allein minnet und meinet und um deren Willen er alle zeitliche Liebe verschmäht, ein Kränzlein gewinnen. In der ersten Maiennacht errichten die jungen Bursche ihrem Schatze einen Maibaum. Da setzt er einen geistlichen Maibaum, wie es keinen schöneren giebt, den wonniglichen Ast des heiligen Kreuzes; zur ewigen Zierde bringt er ihr statt aller roten Rosen ein herzliches Minnen. Aber wer einen hohen Preis erringen will, muß tapfer streiten. Er denkt an den Ritter, der im Turnier Wunden und Schmerzen duldet, um ein Ringlein zu gewinnen. Wenn der Ritter dieser Welt solches Leid um so kleinen Lohn empfängt, wie viel mehr Weh und Mühsal muß der geistliche Ritter um den ewigen Preis erdulden. Das ist sein Trost in den schweren Anfechtungen des Lebens. So weiß er, daß bei Liebe stets Leid ist, und trägt es gern. Auf Eckharts Lehre nimmt er immer Bezug; sein geliebter Meister war ihm nach dem Tode erschienen und hatte ihn belehrt, wie seine Seele nun vergottet sei. In seinem Buch von der ewigen Weisheit legt er in Form eines Zwiegespräches mit dieser Betrachtungen über das Leiden des Erlösers nieder, in seinem Buch der Wahrheit verteidigt er die Lehren Eckharts. Die Geschichte seines inneren Lebens enthüllt sich am schönsten in seinen Briefen, die er an seine geistlichen Kinder, vornehmlich an Elsbet Stagel, richtete, und in deren Erzählung von seiner geistigen Entwicklung. Elsbet beschrieb auch das Leben ihrer Mitschwestern, der Nonnen des Klosters Töß bei Winterthur, das von den Töchtern des Adels aus dem Thurgau und Zürichgau besucht war, und ihre visionären Erscheinungen.

Johannes Tauler, Predigermönch zu Straßburg, geb. 1300, gest. 1361, hat zahlreiche Predigten und Erbauungsschriften ver-

faßt. In ihm verkörpert sich die praktische, ethische Seite der mystischen Lehre. In seinen philosophischen Ansichten stimmt er mit Eckhart überein und natürlich klingt auch durch seine Worte der Grundton der Mystik, das Aufgehen der Seele in Gott. Doch kommt es ihm weniger darauf an, über diesen Zustand sich in Spekulationen zu ergehen, vielmehr legt er das Hauptgewicht auf die Ermahnung, wie man von der Welt sich abkehren solle, um fromm und gut zu werden. Seine Tugendlehre fordert hingebende opferfreudige Liebe und treueste Pflichterfüllung. Seine Sprache ist einfach, leichter faßlich und populärer als die Eckharts. Eckhart ist also der Philosoph, Seuse der Dichter, Tauler der Volksprediger; nicht allein wegen ihrer eigenen Anlage, sondern auch mit Rücksicht auf die verschiedenen Hörerkreise, zu denen sie sich zunächst wandten, unterscheiden sich die drei größten Vertreter der Mystik; die ersten beiden tragen esoterische, der dritte mehr exoterische Lehren vor und darum bleibt er auch den tieferen Problemen fern und hält sich leichter an die kirchliche Tradition.

Der bereits erwähnte Heinrich von Nördlingen stand von 1332 bis 1351 mit der Medinger Nonne Margareta Ebner[1]) im Verkehr. Zwar mangelt beiden der zarte Formensinn und die schwungvolle Schönheit einer Mechthild von Magdeburg oder eines Seuse. Aber der Briefwechsel zwischen beiden ist höchst interessant, weil dadurch das Verhältnis zwischen Beichtiger und Beichtkind in den von mystischen Ideen erfüllten Frauenklöstern jener Zeit aufs anschaulichste beleuchtet wird.

In schöner, einfacher und schlichter Sprache faßt die mystische Lehre zusammen die Schrift eines ungenannten Priesters des Deutschherrnhauses in Frankfurt, die deutsche Theologie, welche Luther unter diesem Titel 1516 herausgab. Sie hält sich allen Übertreibungen fern, ohne deshalb Eckharts Standpunkt aufzugeben In der Fassung, welche die Mystik hier bekam, zeigt sie sich am deutlichsten in ihrer Bedeutung als Vorläuferin der Reformation.

Eine wichtige Erscheinung der Mystik ist Rulmann Merswin, ein wohlhabender Straßburger Kaufmann (geb. 1308, gest. 1382). Er war und blieb ein Laie, aber er hatte sich doch von der Welt abgewandt und führte ein beschauliches Leben; im Jahr

1) Vgl. Strauch, Margareta Ebner und Heinrich von Nördlingen, 1882.

1371 hatte er für den Johanniterorden in Straßburg ein Haus gegründet und verbrachte seine Tage vollends in dieser seiner Stiftung. Nach seinem Tode erst fand man seine Schriften von den vier Jahren seines anfangenden Lebens, worin er erzählte, wie er durch Entsagung und Verzückung zu Gott gelangte, und sein Buch von den 9 Felsen. Der Gedanke dieses Werkes ist groß und erhaben angelegt; er leitet das Buch ein mit einer Betrachtung über die Verderbnisse der menschlichen Stände, einer Strafpredigt im Geiste der lehrhaften Dichtungen jener Zeit. Dann schildert er, wie die Seele über 9 Felsenterrassen zu Gott emporsteigt. Nach dem Grad ihrer sittlichen Reinheit bemißt sich die Stufe, die sie einnimmt. Von der letzten aus vollzieht sich die Vereinigung mit Gott. So schön die Anlage des Werkes ist, die Ausführung hält nicht gleichen Schritt. Es fehlt Merswin an poetischer Begabung und feinerem Formensinn, um seiner Aufgabe auch äußerlich gerecht zu werden. Andere Schriften, die unter dem Namen des „Gottesfreundes" ausgingen, haben eine große Wirkung erzielt, indem er darin die Laien völlig unabhängig vom Priestertum stellte, also dem mystischen Gedanken vom unmittelbaren Verkehr jedes einzelnen mit Gott den vollkommensten Ausdruck verlieh. Er schilderte die freie Gemeinde der Gottesfreunde mit einem Oberhaupte, dem „Gottesfreund im Oberland". Diese Idealgestalt ist durch göttliche Gnade und Erleuchtung zur Einkehr in Gott gelangt und übt als Meister des Wortes auf die Umgebung einen unwiderstehlichen Zauber aus. Selbst ein Priester beugt sich vor seiner Autorität, und hohe Würdenträger suchen bei ihm Rat. Der große Unbekannte soll, wie Rulmann Merswin behauptete, mit ihm selber in stetem Verkehr gestanden sein; einem großen Prediger, in dem man nachmals Tauler vermutete und der Erdichtung Glauben schenkte, soll erst durch die Unterweisung des Gottesfreundes das wahre Licht der Erkenntnis aufgegangen sein. So hat Rulmann Merswin in der phantastischen Gestalt dieses Gottesfreundes und seiner unerhörten Macht die religiöse Selbstverherrlichung und Unabhängigkeit des Laientums gegenüber dem Priestertum, wie sie ihm als Ideal vorschwebte, zur dichterischen Darstellung gebracht.

Die Allegorie zeigt sich auch in geistlichen Prosaschriften, die mehr oder weniger mit der Mystik zusammenhängen. Otto von Passau, ein Franziskaner, schrieb in dem Buch von den

24 Alten oder dem goldenen Thron eine christliche Sittenlehre, die sich auf Sentenzen aus der Bibel und aus Kirchenschriftstellern aufbaute. Die Einkleidung ist einer Stelle aus der Offenbarung Johannis entnommen, wo der Apostel Gott auf seinem Thron erschaut, um welchen 24 Alte in weißen Gewändern stehen. Diese geben nun in Glaubenslehren Anweisung darüber, wie sich die minnende Seele einen goldenen Thron im Himmel gewinnen soll. Johannes Nider († 1483), ein Dominikanerprior in Basel, ließ die Altväter in goldenen Harfen[1]) das Lob Gottes singen. Meister Ingolt[2]), ein elsässischer Dominikaner, griff um 1432/33 den Gedanken des Konrad von Ammenhusen wieder auf, nur in erweiterter Form; im goldenen Spiel knüpfte er nicht bloß ans Schachspiel, sondern auch an andere beliebte Spiele seiner Zeit moralisierende und satirische Auslegungen auf die verschiedenen menschlichen Stände. Der gelehrte Verfasser hat außer dem Schachspiel zum Teil im Anschluß an bereits vorhandene Quellen, aber nicht immer glücklich und passend, auf diese Art Brett-, Würfel-, Kartenspiel, Tanz, Schießen und Saitenspiel ausgelegt. Das Buch ist eine Sammlung von einzelnen Traktaten mit der moralisierenden Symbolik, zu der die mittelalterlichen Prediger zumal der Bettelorden gern hinneigten. Episch-dramatische Scenen führen das Buch Belial[3]) und der Ackermann aus Böhmen[4]) (1399) vor. Nach lateinischem Vorbild behandelt das erstere in Form eines Rechtsstreites den Kampf zwischen Christus und dem Teufel. Belial ist der Sachwalter der höllischen Gemeinde, der wegen des Einbruches Christi in der Hölle die Klage erhebt. Im Ackermann aus Böhmen führt ein Witwer, dem der Tod seine Frau entrissen, mit diesem ein Zwiegespräch, worin er erschütternde Klagen ausstößt und vom Tod zur Ergebung gemahnt wird. Große lebendige Beredsamkeit und wechselreicher Ausdruck zeichnet das Gespräch aus.

Die kleinere Erzählung nimmt öfters erbaulichen Charakter an, und wird als solche von den Predigern herangezogen. Unter den Gesta Romanorum finden sich solche Stücke; besonders zusammengestellt wurde eine größere Anzahl in einer Beispielsammlung, „der Seele Trost“[5]) genannt, die im 15. Jahr-

1) D. Nat.-Litt. XII, 2, S. 82 f. — 2) D. Nat.-Litt. XII, 1, S. 147 ff. — 3) D. Nat.-Litt. XII, 2, S. 138 ff. — 4) D. Nat.-Litt. XII, 2, S. 141 ff. — 5) D. Nat.-Litt. XII, 1, S. 474 ff.; XII, 2, S. 136 ff. Vgl. auch Altdeutsche Blätter 1, 117 ff., wo Erzählungen mit moralisierender Tendenz aus einer Handschrift des 15. Jahrhunderts mitgeteilt sind. Pfeiffer teilt Germania 3, 407 ff. Predigtmärlein mit.

hundert in Handschriften und später in Drucken weite Verbreitung fand.

Zu Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts ragt ein einflußreicher Prediger, Johann Geiler[1]), hervor. Er war 1445 in Schaffhausen geboren und wurde bei seinem Großvater zu Kaisersberg im Elsaß erzogen, weshalb er auch von Kaisersberg zubenannt ist. In Freiburg studierte er; in Freiburg und Basel war er abwechselnd als Universitätslehrer thätig, seit 1478 wirkte er als Prediger am Straßburger Münster und starb in Straßburg 1510. Seine Predigten hat er nicht selber veröffentlicht, sie erschienen meistens erst nach seinem Tode auf Grund von Niederschriften, welche seine Zuhörer angefertigt hatten, oder als Übersetzungen der alter Gewohnheit gemäß lateinischen Aufzeichnungen, die er sich selber zu seinen Predigten zu machen pflegte. Geiler besaß gelehrte Bildung und hatte an den humanistischen Studien teilgenommen. Er war mit Sebastian Brant und Jakob Wimpheling befreundet.

Geiler wußte seine sorgfältig vorbereiteten Reden auf große Wirkung bei der Zuhörerschaft zu berechnen. Er befleißigte sich im Gegensatz zu den endlos langen Predigten der anderen einer gedrängten Kürze, und erleichterte das Verständnis durch schematische Gliederung. Bei der Behandlung der Gegenstände knüpft er mit Vorliebe an Dinge des gewöhnlichen Lebens an. Beim Jubeljahr 1500 ergreift er die Gelegenheit, eine Pilgerfahrt zu schildern und geistlich zu deuten, er spricht von dem Sack des Glaubens, dem Stab der Hoffnung, dem Mantel der Liebe. Auch scherzhafte, für unser Gefühl unpassende und geschmacklose Anknüpfungspunkte ließ er sich nicht entgehen. Als zur Messezeit in Straßburg einmal ein Löwe gezeigt wurde, predigte Geiler von höllischen und allegorischen Löwen. In der Fastenzeit pflegte man sich mit Lebkuchen zu beschenken; er verglich die Passion, über die er zu predigen hatte, mit einem Lebkuchen, als dessen Teilstückchen er den Zuhörern seine Betrachtungen darüber verabreichte. Wie andere das Schachspiel zum Ausgangspunkt von moralisierenden und satirischen Zeit- und Weltbetrachtungen machten, legte Geiler ein Kinderspiel oder das Kartenspiel zu Grunde.

1) D. Nat.-Lit. XII, 2, S. 263 ff.; Martin, allgemeine deutsche Biographie 8, 509 ff. Ausgaben vom Abbé Dacheux 1877 und 1882; de Lorenzi, 4 Bände, 1881—83; Bibliographie bei Goedeke, Grundriß I², S. 398 ff.

Vor den Nonnen nahm er den Hasen im Pfeffer zum Vorwurf einer Unterweisung in den Pflichten des klösterlichen Lebens: die langen Ohren sollten sie mahnen, das Wort Gottes fleißig zu hören, das stätige Schnuppern und Lippenbewegen sollte ihnen das Gebet anschaulich machen. Schließlich verglich er gar die Verspeisung des Hasen mit dem Eingehen der Seele in Gott. Als Brants Narrenschiff erschien, predigte Geiler über die einzelnen Abschnitte; früher schon hatte er das Gedicht eines Bauern so behandelt. Höchst wunderlich nimmt sich mitunter seine Lust an Worterklärungen und Etymologieen aus: der Name „Bischoff" z. B. sei „bi Schoff" (bei den Schafen) und bezeichne die Pflicht des Bischofs, seine Diözesanen nie zu verlassen. Abgesehen von diesen auf volkstümliche Wirkung berechneten Zuthaten nahm übrigens Geiler die Werke der angesehensten Prediger zum Muster und zur Quelle, so besonders die Schriften Gersons, des Pariser Kanzlers, die er 1483 auf Reisen nach Lyon und Marseille gesammelt hatte.

Geiler hatte einen hellen Blick für die Gebrechen in Kirche und Gesellschaft und bekämpfte sie mit offenem Freimut; am Grabe der verstorbenen Straßburger Bischöfe, denen er die Leichenrede halten mußte, schalt er auf die Verderbtheit des Klerus; den städtischen Einrichtungen, wo sie den ärmeren Teil der Bevölkerung drückten, trat er entgegen. Aber auch die Volksbelustigungen, soweit sie der kirchlichen Würde Eintrag thaten, suchte er abzuschaffen oder zu beschränken. Mit dem Ablaßhandel war er nicht einverstanden, eine Reformation galt ihm als unausbleiblich; aber allerdings war sein Glaube an die kirchliche Lehre, an die alte Tradition unerschütterlich. Er wollte die Mißbräuche, an denen namentlich das einzelne Glied der Kirche und Gesellschaft Schuld trug, abschaffen, aber an eine Reformation der Lehre selber dachte er nicht. So gehört Geiler trotz seiner reformatorischen Bestrebungen dem Mittelalter, nicht der aufdämmernden neuen Zeit an.

I. Namenregister.

Adelbrecht, Priester 80.
Agnes von Poitiers 188.
Alarik 299.
Alber, Priester 82.
Alberich von Besançon 135. 194. 240.
Albert von Heigerloh 277. 293.
Albrecht IV., Herzog von Bayern 339.
Albrecht II., Herzog von Österreich 391.
Albrecht III., Herzog von Österreich 391.
Albrecht, Verfasser des Titurel 233 f. 339.
Albrecht von Eyb 414. 420.
Albrecht von Halberstadt 207.
Albrecht von Johansdorf 260.
Albrecht von Kemenaten 324.
Albrecht von Scharfenberg 234. 339.
Alchwine 19. 48.
Alexander, der wilde 284.
Alfons X. von Castilien 237.
Alienor von Poitiers 136. 182.
Altswert 381.
Angilbert 19.
Anno, Erzbischof von Köln 93.
Antonius von Pfore 415. 418.
Archipoeta 257.
Arnold, Priester 88.
Attila 34. 299 ff.
Auboin de Sezane 261.
Ava 80.
Beatrix von Burgund 188.
Beheim, Michel 350 f. 368. 396.
Beneit de St. Maure 136. 206. 240.
Berchtolt von Herbolzheim 205.
Bernard de Ventadorn 259.
Bernger von Horheim 260.
Bernhard von Clairvaux 193 294.
Berol 173 f. 198. 230.
Berthold von Holle 245.
Berthold von Regensburg 331 f. 347.
Biterolf, im Wartburgkriege 232.
Biterolf, Verfasser einer Alexanderdichtung 205.
Blanche, Gräfin von der Champagne 188.
Bleda 300.
Bligger von Steinach 225. 260.
Böschenstein 376.
Boner 378.
Boppe 283.
Brant, Sebastian 394. 398 ff. 433. 434.
Breri 173.
Brun von Seonebeck 294 f.
Burggraf von Regensburg 252. 258.
Burggraf von Rietenburg 252. 258.
Burkhart von Hohenfels 278.
Caesarius von Heisterbach 185.
Cersne 380 f.
Chrôdhilde 303.
Claus Wisse 337 f.
Crestien de Troyes 137. 141. 144 f. 151 ff. 182. 188. 209 ff. 225. 228. 259. 338.
Dangkrotzheim 395.
David von Augsburg 331.
Dietmar von Eist 252. 258.
Dietrich IV., Markgraf von Meißen 266.
Dietrich von Glaz 345.
Ebernant von Erfurt 248.
Egbert von Lüttich 50.
Eilhard von Oberg 197. 204. 209 416.
Einhart 19. 122.
Ekkehart I. 43. 59.
Ekkehart IV. 33. 43. 59.
Eckhart 426 ff.
Eleonore von Österreich 415. 418.
Elisabeth, Gräfin von Nassau-Saarbrücken 415.
Elsbet Stagel 428 f.
Enikel, Jans Jansen 243. 344. 424.
Ermanarik 34. 298.
Ernst von Schwaben 103.
Eulogius Kiburger 423.
Eyke von Repechowe 333.
Fleck, Konrad 227. 293. 416.
Folquet de Marseille 259. 260.
Folz 393. 414.
Frauenlob 284. 364 f.
Freidank 289 f. 378. 386. 394.
Freudenleere 345.
Friedrich I., Deutscher Kaiser 201. 257. 259. 404 f.
Friedrich II., Deutscher Kaiser 188. 266. 282.
Friedrich III, Deutscher Kaiser 359.
Friedrich I., Herzog von Österreich 201. 265.
Friedrich II., Herzog von Österreich 201.
Friedrich I., Kurfürst von der Pfalz 359.
Friedrich, Landgraf von Thüringen 409.
Friedrich von Hausen 253. 259. 262.
Friedrich der Streitbare von Österreich 213. 272. 275. 279. 281.
Friedrich von Sonnenburg 282.
Fritsche Closener 422.
Fritz Ketner 367.
Fröschel von Laidnitz 345.
Fulda 19.
St. Gallen 19.

Gallus 19.
Gaucher 163. 338.
Gautier d'Arras 139.
Geiler von Kaisersberg 398. 433 f.
Geltar 278.
Georg Hochmut 416.
Gerberga, Äbtissin von Gandersheim 55.
Gerbert 166.
Gerhoch von Reichersperg 403. 408.
Gervasius von Tilbury 185.
Gervelin 284.
Gibika 300.
Gislahari 300.
Godefroi de Lagni 167.
Goeli 279.
Gottfried Hagen 250.
Gottfried von Hohenloh 231.
Gottfried von Monmouth 146 ff.
Gottfried von Neifen 181. 278.
Gottfried von Straßburg 190. 197. 201. 203. 209. 220 ff. 225. 227. 229 f. 234. 236. 237. 246. 247. 262. 263. 293. 312. 338. 375. 380.
Gregor Hagen 423.
Gregor Haydn 395.
Guillaume d'Orange 128 f.
Guiot 160 f. 215. 217.
Gundahari 300 ff.
Gundemar 300.
Gunther, Bischof von Bamberg 85. 98.
Hadamar von Laber 383 f.
Hadloub 284 f.
Hákon Hákonarson 124. 175.
Hans von Bilhel 341 f.
Hans Heselloher 347. 349.
Hans der Kellner 345.
Hans Mair 417.
Hans vom Niederrhein 376 f.
Hans Rythard 414.
Hans Ramminger 345.
Hans Ried 344.
Hans Schneperger 345.
Hartlieb 417.
Hartmann, der arme 84.
Hartmann von Aue 185. 209 ff. 225. 226. 228. 229. 245. 246. 247. 254. 263. 312. 327. 339.
Hartwic von Rute 260.
Hein van Aken 340.
Heinrich III., Deutscher Kaiser 187. 304.
Heinrich V., Deutscher Kaiser 188.
Heinrich VI., Deutscher Kaiser 201. 259. 260.
Heinrich II., König von England 160.
Heinrich I. von Anhalt 278.
Heinrich IV. von Breslau 278.
Heinrich III von Meißen 278. 281.
Heinrich, Verfasser der Letanie 88.
Heinrich von Beringen 380.
Heinrich von Freiberg 230 f.
Heinrich der Glichezäre 54. 198 f. 204.
Heinrich von Huntingdon 148.
Heinrich von Krolewicz 248.
Heinrich von Laufenberg 376. 397.
Heinrich der Löwe 104. 374.
Heinrich von Melk 90 f. 249.
Heinrich von Morungen 260 f. 277.
Heinrich von Mügeln 366 f. 378. 388.
Heinrich von München 236.
Heinrich von Neustadt 341. 396.
Heinrich von Nördlingen 425. 430.
Heinrich von Ofterdingen 232.
Heinrich von Pforzheim 345.
Heinrich Rasolt 345.
Heinrich von Rugge 260.
Heinrich der Schreiber 267.
Heinrich Seuse 428 f.
Heinrich der Stolze 190.
Heinrich von dem Türlin 228. 311. 339.
Heinrich von Veldeke 196. 201 ff. 212. 258 f.
Heinrich der Vogler 325. 326 f.
Heinrik von Alkmaer 55.
Heinzelin von Constanz 293. 380.
Helche 300.
Herbort von Fritzlar 206.
Heriger 264. 274.
Hermann, Graf von Hennenberg 232.
Hermann, Landgraf von Thüringen 201. 206. 207. 211. 231 f. 266. 352.
Herman der Damen 284.
Hermann Fressant 345.
Hermann von Sachsenheim 382. 415.
Hermann von Salzburg 376.
Herrant von Wildonie 243. 344.
Heßler 397.
Hetzbold von Weißensee 277.
Hiltbolt von Schwangau 277.
Hrabanus Maurus 19. 24.
Hrotsuith 42. 55 ff. 401. 410.
Hruodlandus (Roland) 121.
Hülzing 367.
Hugo Capet 131. 415. 416.
Hugo von Langenstein 352.
Hugo von Montfort 337. 361 f. 376. 380. 384.
Hugo von Puiset 181.
Hugo von Salza 261.
Hugo von Trimberg 385 f.
Hunthover 345.
Jakemon Sakesep 178.
Jakob Appet 345.
Jacobus de Cessolis 379. 418.
Jakob Mennel 380.
Jeroschin 358. 397.
Ingolt 432.
Jörg Breining 367.
Jörg Schiller 367. 385.
Johann von Brabant 278.
Johannes von Frankenstein 396.
Johannes von Freiberg 345.
Johann von Morsheim 389.
Johannes Nieder 432.
Johannes Rothe 352 f. 389. 397. 423.
Johannes von Salzburg 376.
Johann von Soest 341.
Johann von Würzburg 338. 416.
Kanzeler 284.
Karl der Große 18 ff. 67. 115. 121 ff.
Kaspar von der Roen 355.
Kaufringer 347.
Li Kievres 173.
Klara Hätzlerin 377.
Konrad II., Deutscher Kaiser 103.
Konrad III., Deutscher Kaiser 187.
Konrad IV., Deutscher Kaiser 236. 270.
Konrad, Pfaffe 94. 189 ff. 397.
Konrad von Ammenhusen 379. 389. 390. 432.
Konrad von Fussesbrunnen 247.
Konrad Harder 367.
Konrad von Haslau 291. 292.
Konrad von Heimesfurt 247.
Konrad von Helmsdorf 397.
Konrad von Megenberg 424.
Konrad Nachtigall 367.
Konrad von Stoffel 246.
Konrad von Würzburg 83. 237 ff. 244. 249. 283. 284. 341. 345. 380. 383. 391. 413.
Konradin von Schwaben 201. 277.

Kristân von Hamle 277.
Kristân von Lupin 277.
Kuchemeister 422.
Kürenberg 252. 257 f. 312.
Kunig von dem Odenwalde 379. 393.
Kunz Kistener 354.

Lambrecht von Regensburg 249. 295.
Lamprecht, Pfaffe 135. 189. 193. 307.
Lenz 358.
Leopold VI., Herzog von Österreich 201. 261. 262.
Leopold VII., Herzog von Österreich 201. 281.
Leutold von Seven 277.
Linhard Nunnenpeck 367.
Lintolf von Schwaben 68. 103.
Ludwig der Deutsche 24. 28. 30.
Ludwig der Fromme 23. 26. 129.
Ludwig III., Westfränkischer König 36.
Ludwig VII., König von Frankreich 152. 182. 187. 188.
Ludwig III., Landgraf von Thüringen 201.
Lutwin 248.

Margareta Ebner 430.
Maria von Burgund 343.
Marie de Champagne 152. 167. 188.
Marie de France 177.
Markwart von Stein 417.
Marner 283. 386.
Marr Dreizsaurwein 343.
Mathias Burgenbock 367.
Mathilde von Österreich 342.
Mathilde, Pfalzgräfin bei Rhein 415. 418.
Maurice de Craon 208.
Maximilian I. 343 ff.
Mechthild von Magdeburg 425. 429.
Meinloh von Sevelingen 252. 258.
Meißner 283. 284.
Melchior Pfinzing 343.
Menessier 166. 338.
Mönch von Heilsbronn 295.
Muskatblüt 367.
Mynsinger 424.

Neidhart von Fuchs 350.
Neidhart von Reuental 271 ff. 285. 347. 348. 349. 381.
Nestler von Speier 367.
Niclas von Wyle 415. 418.
Niemand 345.
Nivardus, Magister 53.
Notker, Balbulus 20. 67. 69.
Notker der Deutsche 59 ff. 291.
Notker, Verfasser des Memento mori 84.
Odowakar 34. 298 f. 326.
Oswald von Wolkenstein 337. 349. 362 f. 376. 396.
Otfrid 30 ff.
Otte, Verfasser des Eraklius 205.
Otto der Große 56. 68. 70. 103.
Otto IV., Deutscher Kaiser 266.
Otto der Erlauchte von Bayern 248.
Otto II. von Bayern 279.
Otto IV. von Brandenburg 278.
Otto von Botenlouben 277.
Otto der Fröhliche, Herzog von Österreich 349. 350.
Otto I. von Meran 188.
Otto II. von Meran 188.
Otto von Passau 431 f.
Ottokar von Steier 250.
Paul von der Aelst 340.
Paulus Diakonus 18. 30. 48.
Peire Vidal 260.
Peter von Arberg 376.
Peter Zwinger 367.
Petrus Alphonsus 179. 185.
Pfarrer zum Hechte 380.
Philipp, Bruder 350 f.
Philipp Collin 337 f.
Philipp Frankfurter 350.
Philipp von Schwaben 266.
Pilgrim, Bischof von Passau 44 f. 304.
Pleier 246. 311. 312.
Püterich von Reichertshausen 342 f. 415.
Ratpert 33.
Regenbogen 366. 368.
Reinald von Dassel 257.
Reinbot von Turn 218.
Reinmar von Brennenberg 277. 374.
Reinmar von Hagenau 261 f. 265.
Reinmar von Zweter 281 ff. 283.
Renaud de Beaujeu 169 f. 225.
Richard von Cornwallis 237.
Rosenplüt 392 f. 412. 414.
Rubin 277.
Rudolf von Ems 203. 206. 234 ff. 338. 421. 424.
Rudolf von Fenis 260.
Rüdiger von Müner 345.
Rulman Merswin 430 f.
Rümezlant 283. 284.
Rupert von Orbent 227.
Ruprecht von Würzburg 345.
Samson Pine 338.
der von Scharfenberg 278.
Schernberk 409.
Schiltknecht 392.
Schiltperger 424.
Schmieher 392.
Schnepperer 392 f.
Schradin 358.
Schüber 392.
Seifried, Verfasser einer Alexanderdichtung 341.
Sibot 345.
Siegfried der Dorfer 345.
Singuf 284.
Sitz Beckmesser 367.
Spervogel 264. 274.
Stainhöwel 415. 417. 418 f.
der von Stamheim 278.
Steinmar 181. 279. 285.
Stolle 284.
Stricker 240 ff. 246. 311. 312. 344.
Suchenbank 392.
Suchensin 392.
Suchenwirt 384. 390 f.
Tanhüser 181. 279 f. 291. 373. 382.
Tauler 375. 429 f.
Teichner 378. 390 f.
Theudebert 305.
Theudemer 298.
Theuderik, Frankenkönig 305.
Theuderik, Gotenkönig 298. 326.
Thilo von Culm 397.
Thomas, der Dichter des Tristan 174 f. 221 ff. 229.
Thomasin von Zirclaria 269. 288.
Thüring von Ringoltingen 416 f.
Tilmann Elhem von Wolfshagen 422.
Turoldus 124.
Tusch 358.
Tutilo 33.
Twinger von Königshofen 422.
Ulrich von Eschenbach 243.
Ulrich Fürterer 231. 339. 416. 423.
Ulrich von Gutenburg 259.
Ulrich von Liechtenstein 274 ff.
Ulrich von Rapoltstein 337 f.
Ulrich Richental 423.
Ulrich von Singenberg 267. 277.
Ulrich von Türheim 229 f.
Ulrich von dem Türlin 218. 230.
Ulrich von Winterstetten 278.
Ulrich von Zatzikoven 168. 225. 245.
Vintler 387 f.
Volmar 294.

Briolsheimer 345.
Wace 148. 180.
Walther von Metz 277.
Walther von Rheinau 249.
Walther von der Vogelweide 214. 232. 238. 255. 262. 265 ff. 273. 277. 281 f. 283. 288. 290 f. 292. 327. 386.
Wenzel I., König von Böhmen 281.
Wenzel II., König von Böhmen 243 f. 278.
Wernher, Verfasser eines Marienlebens 351.
Wernher, Bruder 282.
Wernher von Elmendorf 88.
Wernher der Gärtner 242.
Wernher von Homberg 387.
Wernher vom Niederrhein 88.
Wernher, Priester 80.
Wierstrat 358.
Wigand von Marburg 358.
Wilder Mann 88.
Willem, Verfasser des niederländischen Reinaert 54.
Williram 61 f.
Windeck 423.
Wirnt von Grafenberg 220. 225 f. 239. 245. 249.
Wittenweiler, Heinrich 347 f.
Wizlav III. von Rügen 278.
Wolfger, Bischof von Passau 265.
Wolfram von Eschenbach 104. 160 f. 186. 209. 213 ff. 226. 229. 231 ff. 244. 245. 246. 248. 266. 270. 287. 292. 294. 322. 327. 337 f. 311. 343. 365 383.
Wyssenhere 374.
Zwingäuer 345.

II. Sachregister.

Abor und das Meerweib 345.
Ackermann aus Böhmen 432.
Ägidius 82.
Aleschanz 129. 217 ff. 229.
Alexanderlied 193 ff. 204.
Alexandersage 134 f. 235. 243.
Alerius 82.
Allegorie 239. 293 f. 295. 377. 380 ff. 431 f.
Alphart 325.
Alsfelder Passionsspiel 407. 409.
Anegenge 87.
Anlautsreim 3. 9.
Annolied 92 ff.
Antelan 356.
Apollonius von Tyrus 138. 341. 417.
Appenzellerkrieg 358.
Aristoteles, Schwank von ihm 346. 413.
Armer Heinrich 211.
Arnsteiner Marienleich 83.
Artusromane in Prosa 149 f.
Artusromane in Versen 150 ff.
Artussage 145 f.
Artusspiele 413.
Arzneibücher, deutsche 334.
Athis und Prophilias 140. 205.
Bamberger Beichte 76.
Barlaam und Josaphat 138. 235. 417.
Basin 127.
Belial 432.
Benediktinerregel 23.
Bettelorden 330.
Bibelübersetzungen 424.
Bileam 79.
Biterolf und Dietleib 321.
Blancandin 178. 231.
Bonus 82.
Brandan 353.
Brennbergerlied 374.
Buch der Rügen 291.
Buch der Väter 352.
Busant 346.
Carmen de proditione Guenonis 123.
Carmina Burana 256. 403.
Catonis disticha 291. 394. 395.
Chanson de geste 118 f.
Chanson de Roland 121 ff.
Christherrechronik 236.
Christus und die Samariterin 33.
Cligés 141. 230.
Crescentia 82. 96.
Decamerone, übersetzt von Arigo 418.
Deutsche Mundarten 14.
Deutsche Predigt 62. 331.
Deutschenspiegel 333.
Deutsche Theologie 430.
Deutsche Urkunden 333.
Dietrich und Wenezlân 322.
Dietrichs Flucht 325 f.
Dietrichsage 298 ff.
Dorothea, Schauspiel 410.
Ecbasis captivi 52.
Eckenlied 324. 349. 355. 356.
Edda 309.
Egerer Fronleichnamspiel 409.
Endreim 16. 25.
Eneide 202 f.
epischer Stil im Altgermanischen 10.
epischer Vers im Altgermanischen 9.
Eraklius 139. 205.
Erec 153 f. 210.
Ermanrichs Tod 356.
Ernst, Herzog 103. 204. 355. 356. 417.
Etzels Hofhaltung 356.
Eulenspiegel 420 f.
Exhortatio ad plebem christianam 23.
Exodus 79.
Ezzos Gesang 85 f.
fahrende Kleriker 65 f. 256. 403.
Fastnachtsspiel 345. 393. 411 ff.
Flore und Blanchefleur 140. 196. 227. 229. 416. 418.
Florent et Octavian 131.
Frankfurter Passionsspiel 407. 409.
Freidanks Bescheidenheit 284 f. 378. 386. 394.
fremde Einflüsse in der altgermanischen Zeit 13.
Friedberger Christ 80.
Friedrich von Schwaben 338 f.
Fronleichnamspiele 409.
geistliche Dichter 72 ff.
Georgsleben, Schauspiel 410.
Georgslied 33.
germanische Elemente in der althochdeutschen Litteratur 16.
germanischer Götterglaube 4.
germanisches Heldenepos 8.
germanischer Sänger 11 ff.
germanische Sprache 3.
germanische Völker 2.
geschichtliche Lieder 68.
Gespräche, altdeutsche 21.
Gesta Romanorum 417. 432.
Gibicungensage 300 f.
Girard de Roussillon 127.
Gleinker Antichrist 80.
Glossen 20.
daz Gneistli 385.
Goldemar 324. 325.
Goliarden 65. 256.
Gormond et Isembart 37.
Graf von Rom 374.
Gral 164.
Gralsage 158 ff.
Gregoriuslegende 181. 210
Gudrun 317 ff. 343.
Gudrunsage 306 f.
Guinglain 169 f. 225.

Haager Fragment 118. 128.
Haymonskinder 127. 340.
de Heinrico 68.
Heldenbuch 355.
Heldensage, deutsche 8 f. 34 ff. 98 f. 296 ff.
Heldensage, französische 116 ff.
Héliand 26 ff.
Henno 413.
Herpin 417.
Herwigssage 307.
die Herzmäre 178. 238. 374
hessisches Weihnachtsspiel 408.
Hildebrandslied 33 ff. 355. 356.
Hildesage 306 f.
Himmelfahrtsspiele 409.
himmlisches Jerusalem 80.
Hochzeit 87.
der hürnen Seyfrid 319 f. 355.
Hugdietrich 305.
Jakobsbrüder 354.
Joseph in Ägypten, Schauspiel 409.
Jourdain de Blaivies 139.
Isidor in rheinfränkischer Übersetzung 22.
Judith (das ältere Gedicht) 79.
Judith (das jüngere Gedicht) 79.
Iwein 155 ff. 211.
Kaiserchronik 92. 94 ff. 204. 421.
Kalenberger 350.
Karl der Große und die Schottenklöster 353 f.
Karlmeinet 127. 340.
Katharina, Schauspiel 410.
Kindheit Jesu, St. Galler Weihnachtsspiel 408.
Klage 45. 317.
Kleomades 140. 417.
Klingsor 232.
Klopfan 394.
der kluge Knecht, Fastnachtsspiel 413.
Kreuzauffindung, Schauspiel 410.
Kudrun 308. 317 ff.
Künzelsauer Fronleichnamsspiel 409.
Kürenberger Strophe 252. 257 ff. 312.
Lancelet 168 f. 225. 321. 339.
Lancelot 167 f.
Lancelotprosa, deutsche 334. 416.
lateinische Litteratur im Mittelalter 16 ff.
lateinische Lyrik 255 ff.
lateinisches Schwankgedicht 71.
Laurin 322. 355. 356.
lehrhafte Litteratur 83 ff.
leich 259 f. 267.
Leise 375.
Lex Salica 23.
Litteratursprache, mitteldeutsche 200.
Lob Salomos 79 f.
Lohengrin 232 f. 339 f.
Lohier et Mallart 131. 415. 416.
Lorengel 340.
Lucidarius 89. 292.
Ludus de Antichristo 404 f.
Ludwigslied 36.
Mabinogion 144 f. 162.
der Maget krône 353.
Makkabäerbuch 79.
Mai und Beaflor 246 f. 342.
Maillefer 130. 229.
Mainet 126. 340.
Marienlieder 83. 249.
Marienlegenden 351 f.
Matthäusevangelium in rheinfränkischer Übersetzung 22.
Meerwunder 356.
Meier Helmbrecht 242.
Meistersang 255. 274. 283. 359. 360 f. 364 ff.
Melibeus 418.
Melker Marienlied 83.
Melusine 178. 416.
Meregarto 86 f.
Metzen hochzeit 347.
Millstädter Sündenklage 84.
mimus 64 f.
Minnefalkner 384.
Minne Freidank 387.
Minnekloster 384.
Minnesang 182 ff. 251 ff.
Modi 69 f.
Mönchlein, Legende vom 353.
Morant et Galienne 127. 340.
Moringerlied 374.
Moriz von Crâûn 187. 202. 208.
Morolfstrophe 110.
Moses 79.
Murbacher Hymnen 23.
Muspilli 28.
Mystik 294 f. 395. 425 ff.
Narrenschiff 398 f.
Neidhart Fuchs 349 f. 413.
Nibelungendichtung, lateinische 45 f.
Nibelungenlied 313 ff. 329 f. 349. 355.
Nibelungenlieder 312 f.
Nibelungensage 301 ff.
nordische Mythologie 5 f.
nordische Quellen der Heldensage 309.
norwegische Übersetzungen altfranzösischer Gedichte 123 f. 175.
Novellen 179. 238. 240 f. 344 ff.
Orendel 105 f. 327. 357.
Ortnit 306. 327 ff. 355.
Ospinel 127.
Osterfeier 401.
Osterspiele 401 ff.
Oswald 104 f. 204. 327.
Otfrids Vers 32.
Ovidbearbeitung, deutsche 207.
Ovidbearbeitungen, französische 137. 152.
Partenopeus de Blois 140. 239 f.
Parzevalssaga 162.
Parzival 216 ff. 321. 337 f. 339.
Passional 352.
Passionsspiel 402.
Pastourelle 181. 280.
Perceval 157 ff.
Percyvelle 162.
Peredur 162.
Petruslied 33.
Physiologus 62 f. 88.
Pilatus 82.
Pontus und Sidoine 178. 415. 416.
Priameln 391.
Psalmenübersetzung 32.
Rabenschlacht 325 f.
Rainouart 129. 229.
Ratperts Lobgesang auf den hl. Gallus 33. 43.
vom Rechte 87.
Redentiner Osterspiel 408.
Reimchronik, livländische 250.
Reinfried von Braunschweig 244 f.
Reinold 340.
Reisebeschreibungen 423.
Renaud de Montaubân 127. 340.
Ritter vom Turn 417.
Robert der Teufel 178. 417 f.
Rolandslied 190 f. 204. 240. 340.
Rolandssage 121 f.
Roman d'Énéas 136 f.
Roman von Limborch 341.
Roman de Troie 136.
Rosengarten 323. 355.
Rother 101 f. 327. 329.
Graf Rudolf 195. 245.
Ruodlieb 57 ff.
Ruodperts Brief 61.
Sachsenspiegel 333.

Sängerkrieg auf Wartburg 231 f.
Salomo und Morolf 108 f. 357. 394 f. 413. 417.
Schauspiel 330. 400 ff.
Schwabenspiegel 333.
Schwanklitteratur 179. 240 f. 344 ff.
Schwanrittersage 180. 232 f. 238.
Seelentrost 432.
Segensformeln 90.
Sequenzen 69.
Sieben weise Meister 342. 417.
Siebenzahl, Gedicht von der 88.
Sifrit Helblinc 292 f.
Sigenot 324. 355. 356.
Sigfridsage 301 ff.
Silvester 82. 413.
Spiel von Frau Jutten 409 f.
Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen 409.
Spielleute 13. 63 ff. 72 ff. 118. 411.
Spielmannsdichtung 97 ff.
Spruchdichtung 264. 274 ff. 357. 360. 367 ff.
Stabreim 3. 9. 16.
Staufenberger 345.
Strophe im altfranzösischen Heldengedicht 120.
Summa theologiae 88.
Susanna, Schauspiel 409.
Tagelied 270.
Tailleser 123.
Tanhäuserlied 373 f.
Tatian 24.
Taufgelöbnis 21.
Teufels Netz 388 ff.
Theophilus, Schauspiel 410.
Thidrekssaga 99. 101. 310.
Tiersage 46 ff. 180.
Tirol und Friedebrant 245. 287.
Tischzucht 389.
Titurel 219. 233 f.
Tnugdalus 82. 417.
Tochter Syons 295.
Totentänze 410.
Tristan und Ysolt 170 ff. 177. 197. 221. 230. 416.
Tristan von Crestien von Troyes 141. 152. 157. 173.
Trudperter Hohes Lied 89. 294.
Turpins Chronik 123.
Urgermanische Dichtung 7.
Urteil Salomonis, Schauspiel 409.
Vaganten 65 f. 256. 403.
Valentin und Namelos 416.
Vers im Altfranzösischen 120. 132.
Versbau in der mittelhochdeutschen Lyrik 252 f.
Verse, altdeutsche 67.
Virginal 324. 355. 356.
Vivien 129.
Volksbücher 415.
Volkslied 370 ff.
Vorauer Genesis 79.
Vorauer Sündenklage 84.
vrouwe, diu guote 229.
Die Wahrheit 87.
Walberan 322.
Waltharius 43 ff. 118. 304.
Walther und Hildegund 319.
Walthersage 304.
Die Warnung 249.
Weihnachtsspiele 402 f.
Weingrüße 394.
Weinschlund 347.
Weinschwelg 346 f.
Welscher Gast 288 f. 291.
Weltchronik, die sächsische 333 f.
Wessobrunner Gebet 25.
Wiener Genesis 78.
Wiener Meerfahrt 346.
Wiener Passionsspiel 407.
Wigalois 225 ff. 286. 321. 339. 416.
Wigamur 245.
Wilhelmsage 128. 229.
Willehalm 217 ff. 229. 339. 416.
Winsbeke 286 f.
Winsbekin 287 f.
Wolfdietrich 305. 327 ff. 355.
Wunderer 356. 413.
Ysengrinus 53.
Yvain 155 ff. 211.
Zaubersprüche 37 ff.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort	I—IV
Die Urzeit	1—14
Die althochdeutsche Zeit	15—71
Die prosaischen Denkmäler der Karolingerzeit	18—24
Die poetischen Denkmäler der Karolingerzeit	24—41
Die sächsische Zeit	41—71
Lateinische Denkmäler	43—59
Deutsche Denkmäler	59—63
Die Spielleute	63—71
Die mittelhochdeutsche Zeit	72—434
I. Das 11. und 12. Jahrhundert (1050—1180)	72—199
Die geistliche Dichtung	75—97
Die Spielmannsdichtung	97—110
Die aus dem Französischen übersetzte Litteratur	110—199
Abriß der altfranzösischen Litteraturgeschichte in Rücksicht auf ihre unmittelbare Bedeutung für die mittelhochdeutsche	112—185
Das französische Heldenepos	116—131
Antike Stoffe	131—137
Griechisch-byzantinische Stoffe	137—142
Die bretonischen Romane	142—176
Lais, romans d'aventure, fabliaux	176—181
Die Lyrik	181—185
Französische Einflüsse in Deutschland	185—189
Die aus dem Französischen übersetzten Werke	189—199
II. Die Zeit von 1180—1300	199—334
Die höfische Ritterdichtung	201—250
Die drei großen Meister	209—223
Lyrik und Didaktik	250—295
Walther von der Vogelweide	265—270
Das Heldengedicht	295—330
Die Prosa	330—334

Seite

III. Das 14. und 15. Jahrhundert . . . . . 334—434
Das ritterliche Epos . . . . . 337—344
Kleinere Erzählungen in Versen . . . . . 344—350
Legenden . . . . . 350—354
Heldensage und Spielmannsdichtung . . . . . 354—357
Die geschichtliche Dichtung . . . . . 357—360
Lyrik . . . . . 360—377
Die lehrhafte Litteratur . . . . . 377—400
Das Drama . . . . . 400—414
Die Prosa . . . . . 414—434
Namenregister . . . . . 435—438
Sachregister . . . . . 439—441

38390 LG.H
Borinski, Karl G629g

en Litteratur. Vol.1.

NAME OF BORROWER.